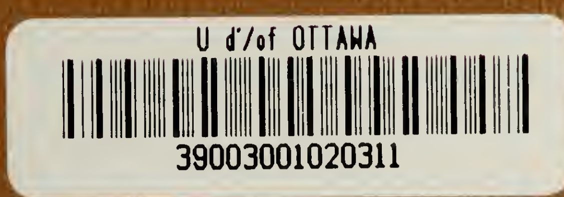

U d'/of OTTAWA
39003001020311



MÉHUL

SA VIE, SON GÉNIE, SON CARACTÈRE

DU MÊME AUTEUR:

Supplément et complément à la BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS de Fétis (2 vol. grand in-8°). — Firmin-Didot, éditeur.

DICTIONNAIRE HISTORIQUE ET PITTORESQUE DU THÉATRE *et des arts qui s'y rattachent* (1 vol. grand in-8°, avec 400 gravures). — Firmin-Didot, éditeur.

ADOLPHE ADAM, *sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe). — Charpentier, éditeur.

BELLINI, *sa vie, ses œuvres* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographes). Hachette, éditeur.

BOIELDIEU, *sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe). — Charpentier, éditeur.

ALBERT GRISAR, *étude artistique* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe). — Hachette, éditeur.

MEYERBEER, *notes biographiques* (brochure in-18 jésus). — Tresse, éditeur.

ROSSINI, *notes, impressions, souvenirs, commentaires* (1 vol. in-8°). — Claudin, éditeur.

RAMEAU, *essai sur sa vie et ses œuvres* (1 vol. in-16). — Decaux, édit.

VERDI, *histoire anecdotique de sa vie et de ses œuvres* (1 vol. in-18 jésus). — Calmann Lévy, éditeur.

VIOTTI ET L'ÉCOLE MODERNE DE VIOLON (1 vol. in-8°). — Schott, édit.

NOTICE SUR RODE, violoniste français (brochure in-8°). — Pottier de Lalaine, éditeur.

FIGURES D'OPÉRA-COMIQUE. *Elleviou, Mme Dugazon, la Famille Gavaudan* (1 vol. in-8°, avec trois portraits). — Tresse, éditeur.

LES VRAIS CRÉATEURS DE L'OPÉRA FRANÇAIS. *Perrin et Cambert* (1 vol. in-18 jésus). — Charavay, éditeur.

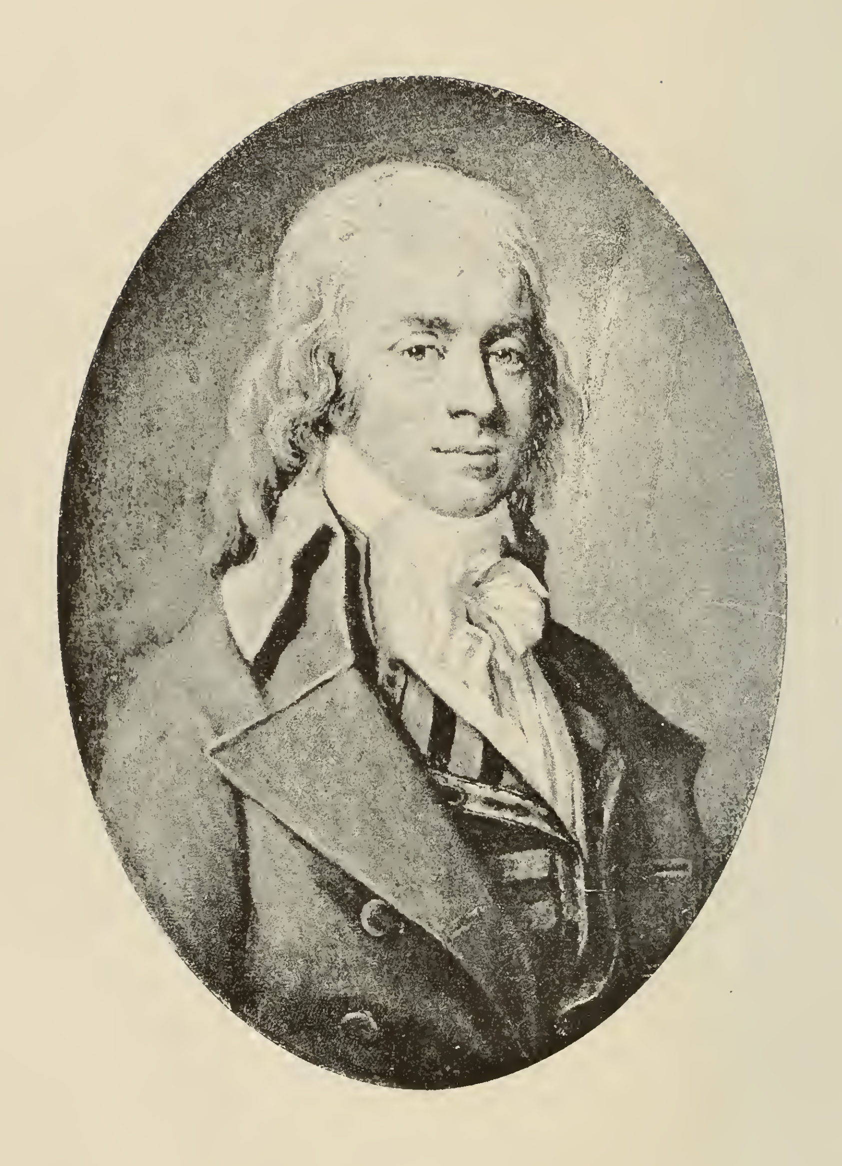
MOLIÈRE ET L'OPÉRA-COMIQUE (brochure in-8°). — Baur, éditeur.

EN PRÉPARATION :

LA TROUPE DE LULLY, *étude sur l'opéra au XVIIe siècle* (1 vol. in-8°, avec 30 eaux-fortes).

HEROLD, *sa vie, ses œuvres, son génie*, d'après des documents inédits (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe).

Un grand théâtre à Paris pendant la Révolution : L'OPÉRA-COMIQUE DE 1788 à 1801, d'après des documents inédits (1 vol. in-8°).



MÉHUL

D'après le pastel de DUCREUX.

MÉHUL

SA VIE, SON GÉNIE, SON CARACTÈRE

PAR

ARTHUR POUGIN

AVEC UN PORTRAIT DE MÉHUL, D'APRÈS LE PASTEL DE DUCREUX



PARIS
[illegible]
[illegible]
33, RUE DE SEINE, 33
1889
Tous droits réservés

MÉHUL

SA VIE, SON GÉNIE, SON CARACTÈRE

PAR

ARTHUR POUGIN

AVEC UN PORTRAIT DE MÉHUL, D'APRÈS LE PASTEL DE DUCREUX



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1889

A

MONSIEUR AMBROISE THOMAS

Cher Maître,

Le grand nom et le mâle génie de Méhul, dont notre chère France a le droit d'être fière, trouvent en vous, l'un de ses dignes successeurs, un admirateur aussi profond que sincère. Permettez-moi donc de vous dédier le livre que voici, consacré à la gloire de ce maître illustre, auteur de tant de chefs-d'œuvre. Un tel livre ne saurait se présenter au public sous un plus noble patronage. C'est dire assez combien je m'estime heureux de vous l'offrir.

Votre respectueusement dévoué

ARTHUR POUGIN.

Paris, le 10 janvier 1889.

MÉHUL

SA VIE, SON GÉNIE, SON CARACTÈRE

CHAPITRE PREMIER.

Le voyageur qui, au sortir de Mézières-Charleville, veut remonter le département des Ardennes jusqu'à son extrémité septentrionale, jusqu'au bout de cette étroite langue de terre en forme de cap qui pénètre comme un coin dans le territoire de la Belgique, par lequel elle est enveloppée de trois côtés, n'a qu'à suivre le cours sinueux, pittoresque et capricieux de la Meuse. La Meuse est loin d'être ici le fleuve majestueux et plein de noblesse, aux flots abondants et limpides, qu'on admire dans les plaines fertiles et grasses de la Hollande, du côté de Rotterdam et de Dordrecht, où, en se rapprochant de la mer qui va l'engloutir, elle se montre pleine de fierté, de grandeur et de poésie. Plus modeste et plus humble, bien que depuis sa source elle ait déjà traversé trois de nos départements, la Haute-Marne, les Vosges et la Meuse, en donnant son nom à ce dernier, elle s'écoule tranquillement de ce côté,

roulant des eaux rendues un peu ternes par les schistes ardoisiers qui leur servent de lit, et poursuivant son cours sans fracas et sans bruit, entre la double chaîne montagneuse des Ardennes, couverte de forêts profondes, qui lui fait escorte jusqu'en pays belge. Les paysages se succèdent sur les deux rives du fleuve, sans grande variété, sans grand imprévu, mais non sans hardiesse et sans vigueur, et en déroulant le panorama d'une nature âpre, un peu sauvage, parfois grandiose, et presque toujours d'un caractère puissant, austère et mélancolique. La teinte grise des eaux et leur écoulement lent et monotone, le vert sombre de ces bois impénétrables qui, comme un immense manteau, couvrent les vastes flancs des montagnes en laissant voir seulement de temps à autre, par une large déchirure, la couleur sèche et foncée de la roche mise à nu pour le travail des ardoisières, l'absence trop fréquente de soleil, enfin un ciel un peu opaque, un peu lourd, souvent encore obscurci par une brume très dense ou par des nuages épais, tout cela contribue à répandre sur cette contrée si curieuse, si originale, si empreinte d'une véritable poésie, comme une sorte de voile mystérieux et triste, à lui donner un aspect un peu sévère, un peu farouche, mais qui est loin d'être sans charme et surtout sans grandeur.

Des deux côtés du fleuve s'étage, sur une étendue de vingt lieues environ, toute une suite de gros bourgs ou villages dont la présence vient rompre la monotonie de cette nature toujours un peu semblable à elle-même. C'est ainsi que sans parler de Nouzon, qui est une petite ville très active, très commerçante, très affairée, on voit se succéder tantôt sur l'une, tantôt sur l'autre rive, Levrézy, Braux, Château-Regnault, Monthermé, Deville, Laifour, Revin, Fumay, Haybes, Vireux-Molhain. Quelques-uns de ces villages, comme Château-Regnault, Haybes, Vireux-Molhain, se trouvent dans une situation presque souriante, grâce à un écartement des montagnes qui, en laissant place à quelques vertes prairies, recule un peu les bornes d'un

horizon par trop circonscrit; d'autres, au contraire, comme Monthermé et Laifour, profondément encaissés et presque enfouis entre la Meuse et les rochers qui la bordent, entièrement sevrés de soleil, presque privés d'air et de lumière, semblent faits pour inspirer les idées les plus moroses, pour faire naître au cœur de l'homme les sentiments les plus austères et les plus sombres. C'est auprès de Laifour que l'on peut contempler ces roches hautes et escarpées, fameuses dans la contrée sous le nom de *Dames de Meuse*, qui resserrent vigoureusement le lit du fleuve sur un espace d'un kilomètre environ, se penchant en quelques endroits comme pour le couvrir et s'apprêter à lui barrer le passage.

Après Vireux-Molhain, la Meuse commence à s'élargir à mesure qu'on approche de Givet, qui est le dernier centre habité du côté de la France et qui est situé à quatre kilomètres seulement de la frontière belge. Givet est une petite ville très proprette, très convenablement bâtie, qui ne contient guère plus de 6,000 habitants, mais qui, en sa qualité de sentinelle avancée de la France, constitue une place forte de première classe, merveilleusement défendue par la citadelle de Charlemont, qui la protège du haut d'un roc escarpé et inaccessible. Elle se compose de trois parties distinctes : le Grand-Givet, ou Givet-Saint-Hilaire, sur la rive gauche de la Meuse, siège des administrations civiles et militaires; le Petit-Givet, ou Givet-Notre-Dame, situé sur la rive droite du fleuve, qu'on traverse sur un beau pont de pierre; enfin Charlemont, dont les murailles épaisses s'étendent au-dessus du Grand-Givet et qui, à part la garnison de la forteresse, n'est guère peuplé que d'une centaine d'habitants qui cultivent là-haut quelques maigres terrains.

Je m'étais rendu dans les Ardennes pour rechercher, sur les lieux mêmes, des renseignements que j'espérais bien y trouver touchant Méhul et sa famille. Après m'être arrêté à Mézières, où l'archiviste du département, M. Senemaud, avait bien voulu se mettre à ma disposition et m'aider

avec une rare obligeance, j'avais franchi à pied, en m'arrêtant aussi à Monthermé, où Méhul reçut son éducation musicale, les 80 kilomètres qui séparent Mézières de Givet. Parti un matin de Fumay, j'arrive à Givet vers le milieu du jour, j'entre par la porte de France, je franchis un pont-levis, et je pénètre dans la ville; je suis la voie qui continue la grande route, et qui est bordée d'un côté par un immense quartier d'infanterie et de cavalerie pouvant renfermer 6,000 hommes, de l'autre par le flanc abrupt de la montagne que couronne Charlemont avec ses murs crénelés et ses ouvrages de défense. Mes oreilles sont affectées, en passant devant la caserne, d'un horrible *bruit musical* qu'eût certainement réprouvé l'artiste illustre dont le souvenir m'amène en ces lieux; c'est un épouvantable charivari d'instruments militaires de toutes sortes : bugles, pistons, clarinettes, ophicléides, etc., s'exerçant avec rage et tous à la fois, de façon à produire la plus monstrueuse des cacophonies. Cela me rappelle un peu la grande cour du Conservatoire aux approches des examens et des concours. Je poursuis mon chemin, toujours tout droit, je longe le quai du Fort-de-Rome, le quai des Fours, la rue Saint-Hilaire, et, sans avoir un instant dévié de la ligne directe, je débouche sur la place de l'Hôtel-de-Ville, anciennement place d'Armes, où se trouvent à gauche la mairie, à droite l'église Saint-Hilaire, et, au milieu, l'humble monument élevé à la mémoire de Méhul.

Ce n'est pas sans émotion que je m'arrêtai devant ce modeste souvenir consacré par ses concitoyens à la gloire d'un des plus grands musiciens, d'un des génies les plus nobles et les plus purs qu'ait produits la France. Par malheur, ce monument, d'une simplicité vraiment rudimentaire, et qui n'a pas été l'objet des soins les plus indispensables, est indigne d'un si grand homme. Il consiste en un buste de marbre blanc représentant Méhul couronné de lauriers, buste posé sur un piédestal également en marbre, que supportent trois marches en pierre d'ardoise; sur le

piédestal, un bas-relief figurant une Renommée, et, au-dessus, cette simple inscription :

E. N. MÉHUL

ÉRIGÉ PAR SOUSCRIPTION

M. ESTIVANT ÉTANT MAIRE

1842[1]

Le tout, d'une hauteur de trois mètres environ, est entouré d'une grille à hauteur d'appui, à l'intérieur de laquelle les enfants ne dédaignent pas de pénétrer par escalade pour se livrer sans contrainte à leurs jeux. Le buste, œuvre médiocre d'ailleurs, n'est pourtant pas dépourvu de toute ressemblance. Ce sont bien là les traits du maître; seulement, en les exagérant, le nez surtout (que Méhul avait très fort, on le sait), le statuaire semble avoir poussé son œuvre à la caricature. Ce qui est certain, c'est que Méhul, sur son socle, paraît de bien fâcheuse humeur. On le croirait surtout vexé, — et il y a de quoi! — d'être si mal représenté; on serait furieux à moins. Quant à l'ange — ou à la Renommée — qui forme bas-relief sur la face antérieure du piédestal, du côté de l'Hôtel-de-Ville, je le soupçonne d'être un fort marcheur devant l'Éternel, car il a les jambes terriblement longues. Au reste, l'une de ces jambes est aujourd'hui complètement écorchée, et tout le monument est dans un état de délabrement lamentable[2].

C'est le 26 juin 1842 qu'il fut inauguré, et, en rappelant ce fait il y a quelques années, un journal de Bruxelles, *le Guide musical*, s'exprimait ainsi : — « Chose triste à rap-

[1] Trois années s'écoulèrent entre le projet et l'exécution, car voici ce qu'on lisait dans la *Revue et Gazette musicale* du 28 avril 1839 : — « La ville de Givet, qui se glorifie d'avoir vu naître Méhul, vient de décider qu'un monument serait élevé à la mémoire de ce grand compositeur. Les souscriptions seront reçues à Paris, chez Me Moreau, notaire, rue Saint-Merri. Nous désirons que cette œuvre éveille plus de sympathie qu'on n'en á témoigné pour le monument de Beethoven. »

[2] Le buste est signé: *T. Gechter, 1840.*

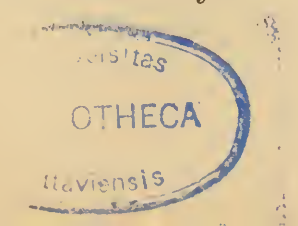
peler, il ne se trouva, à l'inauguration de ce buste, que des sociétés musicales de Belgique pour célébrer l'apothéose du grand artiste, l'immortel auteur de *Joseph*. Pas une seule société française ne se rendit à l'appel de la commission des fêtes. M. Daussoigne-Méhul, neveu de l'illustre compositeur et directeur du Conservatoire de Liège, en répondant à un toast qui lui fut porté, se plaignit à juste titre de l'oubli dans lequel l'Opéra-Comique avait laissé celui qui pendant un quart de siècle avait fait sa fortune. En vain, dit-il, une représentation fut-elle demandée à ce théâtre pour aider à l'érection du monument : le silence fut la seule réponse que l'on accorda aux plus pressantes sollicitations. Méhul n'eut pas même un souvenir à Paris. » Les deux faits consignés dans ces lignes sont exacts; mais, en ce qui concerne le premier, le reproche qui l'accompagne est immérité, car, à l'époque dont il est question, la France, singulièrement en retard sur la Belgique, la Hollande et l'Allemagne, ne possédait pas encore une seule société musicale, à l'exception, peut-être, de la Société chorale lilloise, devenue si fameuse depuis, et qui, si elle existait, était certainement encore dans sa période de formation et d'organisation. On ne saurait donc s'étonner de l'absence constatée plus haut [1]. En ce qui concerne le reste, il n'est que trop vrai que l'Opéra-Comique, théâtre subventionné, placé alors, si je ne me trompe, sous la direction de Crosnier, et qui pendant trente ans avait dû à Méhul une partie de sa gloire

[1] La note suivante m'était envoyée de Givet, au sujet de l'inauguration du monument : — « Lorsqu'on a inauguré le buste de Méhul, Givet était privé de moyens de transport facile ; il fallait douze heures pour aller à Charleville en diligence. D'ailleurs, les communes françaises n'avaient pas encore de sociétés de musique, et l'on était beaucoup plus avancé sous ce rapport en Belgique. En outre, Givet est tout entouré de communes belges ; ceci explique suffisamment la présence de sociétés belges et l'absence de sociétés françaises. Il y avait à l'inauguration deux musiques de régiments français, celle de Liège et quelques sociétés de musique des collèges des environs, celle de Dinant entre autres. Mais le temps fut si mauvais que toutes ces musiques purent à peine se faire entendre. »

et de sa fortune, se conduisit en cette circonstance de la façon tout à la fois la plus indigne et la plus inconvenante. On est en droit d'espérer que la municipalité de Givet, qui poursuit avec ardeur le projet d'élever à Méhul non plus un simple buste, mais un monument durable et digne de lui, une statue en bronze, sera cette fois plus heureuse que précédemment, et trouvera à Paris l'aide et l'appui qui lui seront nécessaires pour la réalisation de ce généreux projet. Il est certain que si Méhul était né en Allemagne, on n'aurait pas attendu jusqu'à ce jour pour lui élever une statue. La France ne le pourra-t-elle point faire aujourd'hui?

J'ai dit dans quel état de délabrement se trouvait le monument actuel. Ce n'est point pourtant que l'aimable et patriotique petite ville de Givet ne soit soucieuse de la gloire de son plus illustre enfant, et le nouveau projet qu'elle a formé témoigne suffisamment de ses sentiments à cet égard. Elle se montre, au contraire, justement orgueilleuse d'avoir donné le jour à Méhul, et le souvenir de ce grand artiste, qui fut aussi un homme de cœur et un homme de bien, semble la vivifier et la grandir à ses propres yeux. Aussi peut-on dire qu'elle n'épargne rien pour conserver à ce souvenir toute sa persistance et sa vivacité. Toute une série de faits intéressants suffiraient à donner une idée du culte que les habitants de Givet ont voué à leur illustre compatriote.

Tout d'abord, en 1841, la municipalité conçut et mit à exécution la louable pensée de donner à l'une des rues de la ville le nom de Méhul. Cette rue, qui d'un côté forme carrefour avec les rues d'Anjou, des Récollets et du Conquérant, débouche, à son autre extrémité, sur les glacis des fortifications. Elle portait jadis le nom de rue des Religieuses, et c'est sur la proposition du maire, approuvée par le conseil municipal, qu'elle échangea ce nom contre celui de Méhul, qui y était né. Voici le texte de la délibération du conseil à ce sujet :



REGISTRE DES DÉLIBÉRATIONS DU CONSEIL MUNICIPAL DE LA COMMUNE DE GIVET.

Séance ordinaire du 11 août 1841.

L'an mil huit cent quarante-un, le onze du mois d'août, à deux heures du soir, le conseil municipal de la commune de Givet, dûment convoqué par M. le maire, s'est assemblé au lieu ordinaire de ses séances, sous la présidence de M. Estivant-Debraux, pour la session ordinaire d'août.

Présents : MM. Bidou, Polomé, Métra, Debraux, Masselin, Vaudoit, Bernet, Noël, Robson, Rousseau, Briquelet, Parent, Davaux, Estivant (Félix), Fonder, Schet, formant la majorité des membres en exercice.

Conformément à la loi, il a été procédé à la nomination d'un secrétaire pris dans le sein du conseil ; M......., ayant obtenu la majorité des suffrages, a été désigné pour remplir ces fonctions, qu'il a acceptées.

M. le président expose que notre célèbre concitoyen, le compositeur Méhul, étant né dans la rue des Religieuses, il propose, afin de prouver tout le désir que nous avons d'honorer et de perpétuer sa mémoire, de substituer à cette rue le nom de Méhul à celui des Religieuses.

Le conseil déclare, par un vote affirmatif et unanime, partager les intentions de M. le maire, pour qu'à l'avenir la rue en question porte le nom de *rue Méhul.*

Fait et délibéré en séance, les jour, mois et an susdits.

Et ont les membres présents signé.

(*Suivent les signatures.*)

C'est dans la maison qui porte actuellement le n° 5 de cette ancienne rue des Religieuses, aujourd'hui rue Méhul, qu'est né l'illustre auteur de *Joseph* et d'*Ariodant*. Je suppose, sans en avoir pu acquérir la certitude, que c'est à l'époque où ce changement de nom fut opéré, que l'on plaça sur la façade de cette maison la plaque commémorative en marbre noir sur laquelle on peut lire cette inscription (qui aurait besoin d'un nettoyage vigoureux) :

E. N.
MÉHUL
MEMBRE DE L'INSTITUT
EST NÉ
DANS CETTE MAISON
LE 24 JUIN 1763

Le malheur est que cette inscription est fautive, et

qu'elle donne pour la naissance du compositeur une date inexacte, bien que cette date ait été enregistrée par tous les biographes. Dans le supplément à la *Biographie universelle des Musiciens* de Fétis, j'ai moi-même rectifié cette erreur ; mais il était bien facile aux habitants de Givet de ne la point commettre, et il serait à désirer qu'ils prissent la peine de la corriger sur un monument dont le caractère est en quelque sorte officiel. Méhul, en effet, est né, non le 24, mais le 22 juin 1763, ainsi qu'en témoigne son acte de baptême, dont voici le texte, transcrit par moi d'après les registres de la paroisse de Givet-Saint-Hilaire [1] :

Étienne-Nicolas, fils légitime de Jean-François Méhul et de Cécile Keuly, né le 22 juin 1763, a été baptisé le même jour par nous, vicaire de cette paroisse, et a eu pour parrein (*sic*) Étienne-Nicolas Greck et pour marreine (*sic*) Marie-Thérèse Faigne.

Signé : JEAN-FRANÇOIS MÉHUL.
E.-N. GRECK.
MARIE-THÉRÈSE FAIGNE.
DEFOIN.

Pour en revenir à la rue Méhul, je dois constater qu'on y a rendu, il y a peu d'années, un nouvel hommage au grand artiste dont elle porte le nom. Un peu plus loin que la maison où est né le maître, et du côté opposé, on a construit un nouveau théâtre destiné à remplacer l'ancienne salle de spectacle, qui tombait de vétusté. Sur un emprunt contracté récemment, la ville avait prélevé les fonds nécessaires à l'édification de ce théâtre, qui a été inauguré vers la fin de l'année 1883, et qui, comme la rue dans laquelle il est situé, porte le nom du glorieux enfant de Givet. Par malheur, une ville de si peu d'importance ne peut se donner le luxe d'une troupe d'opéra ; c'est ce qui fait qu'on lit sur la façade du nouveau monument :

COMÉDIE. — SALLE MÉHUL. — DRAME.

[1] Une autre erreur s'est constamment produite au sujet de Méhul, à qui tous les biographes ont donné les prénoms d'*Étienne-Henri*, tandis que, comme on le voit ici, ces prénoms étaient *Étienne-Nicolas*. Quant à la date de sa naissance, elle a été inscrite avec exactitude sur son tombeau.

Le projet de la municipalité, en ce qui concerne la statue qu'elle a l'espoir d'élever prochainement à Méhul, est de supprimer les constructions qui font face au nouveau théâtre et de former là une place destinée à recevoir l'image du maître. Elle ne saurait, en effet, être mieux qu'en cet endroit.

Tout ceci prouve suffisamment que le souvenir de Méhul est loin de s'éteindre dans le cœur de ses compatriotes. Très vivace, au contraire, et toujours ardent, il semble planer sur la ville qui lui a servi de berceau, et fait complètement oublier celui des quelques hommes distingués qui y ont aussi vu le jour[1].

[1] On cite, comme étant nés à Givet, le graveur Longueil, qui se fit remarquer au dix-huitième siècle, et trois hommes de guerre : le baron Gédéon de Contamine, maréchal de camp, son frère le vicomte Théodore de Contamine, aussi maréchal de camp, et le lieutenant général comte Léon. Mlle Rolandeau, cantatrice et actrice charmante, qui, au temps de Méhul, fit partie de l'admirable troupe de l'Opéra-Comique, naquit à Charlemont.

Je ne veux pas oublier de dire que le 21 juin 1863 Givet célébra, à l'aide d'un grand festival musical organisé par la société chorale *les Enfants de Méhul*, et auquel prirent part un grand nombre de sociétés françaises et étrangères, le centième anniversaire de la naissance de Méhul. — Enfin, je ferai remarquer qu'un beau portrait de Méhul, exécuté par Wiertz, le célèbre peintre belge, d'après l'adorable pastel de Ducreux, et offert à la ville par l'auteur, orne la salle des séances du Conseil municipal.

CHAPITRE II.

Givet, je l'ai dit, est une petite ville accorte et aimable, à l'aspect souriant et gai, malgré sa qualité de place de guerre et le peu de richesse de la nature environnante. Son principal tort est d'être située de telle façon que l'on n'y passe guère, et que pour la connaître il faut être en quelque sorte forcé d'y aller. Cela, pourtant, n'a pas empêché le plus grand de nos poètes de la décrire avec délicatesse, et de lui adresser les éloges qu'elle mérite. Victor Hugo, dans ses *Lettres sur le Rhin*, en a fait un croquis charmant. Après un demi-siècle, rien, absolument rien, n'est à changer à la description qu'il en a donnée. Givet est resté ce qu'il était alors.

Je dois dire pourtant que tous les poètes ne se sont pas accordés pour lui décerner ce brevet de coquetterie et de bonne grâce qu'il tient de Victor Hugo, et aussi de Théophile Gautier. On en jugera par ce tableau un peu farouche, découvert dans un manuscrit anonyme du dix-septième siècle, et qui portait ce titre peu engageant : « *Description de la ville de Givet,* autrement dit le séjour de la misère et de ses enfants ». Ici, ce n'est pas par l'enthousiasme que brille l'écrivain :

Au pied de deux hauts monts, de rochers hérissez,
Que la Nature et l'Art ont rendus escarpez,
Paroît dans le vallon une petite ville
Qui montre de ses murs une plaine stérille.
Le fleuve de la Meuse arrose de ses eaux
Le rivage fertile en joncs et en roseaux,
Et semble, par son cours violent et rapide,
Tâcher de s'éloigner de cette terre aride.
De rochers et de monts un long enchaînement

De ses coteaux épais forme tout l'ornement,
Et de quelque côté que s'égare la veüe,
On ne voit que rochers se perdre dans la nuë,
Dont le sommet affreux, toù-jours inhabité,
De la foudre des cieux est souvent menacé.
Les neiges, les frimats, les vents et les gelées
Ont un azile seur dans ces froides contrées.
Là, le tendre Zéphir, chassé par Aquilon,
Ne souffle dans ces lieux en aucune saison.
Le soleil, obscurci de honte et de colère,
De ce sombre climat retire sa lumière ;
De ces lieux détestez ce bel astre qui fuit,
Y laisse en les quittant une éternelle nuit.
. . . . [1].

Il est à remarquer que le poète, ici, s'en prenait moins à Givet lui-même qu'à l'âpreté un peu sauvage du paysage qui l'entoure, à la rudesse et à l'aridité de son sol rebelle [2], au caractère sombre de son climat. Si, pour ma part, j'ai essayé, quoique bien imparfaitement, de faire ressortir l'aspect triste et sévère que présente toute cette étrange et curieuse contrée des Ardennes, parfois si morne et si désolée, c'est qu'il me semble que cette nature inclémente, au milieu de laquelle il vit s'écouler son enfance et les premières années de sa jeunesse, n'a pas dû être sans influence sur l'imagination soucieuse et rêveuse de Méhul, c'est qu'elle a bien pu exciter davantage encore l'extrême sensibilité dont il était affecté, c'est qu'enfin elle paraît en quelque sorte se refléter en lui-même et caractériser sa personnalité tendre, ombrageuse et mélancolique.

Méhul fut le second enfant issu du mariage de ses parents. Il avait pour aînée une sœur venue au monde un an avant lui. Dans la notice — bien peu intéressante, en vérité, et bien peu digne de l'admirable artiste auquel elle était consacrée — que Quatremère de Quincy a écrite sur

[1] Ces vers ont été publiés pour la première fois dans un petit livre intéressant : *Givet, recherches historiques*, par J. Lartigue et A. Le Catte. (Givet, Choppin, 1868, in-12.)

[2] « Terre galeuse », disent volontiers les Ardennais pour indiquer son peu de richesse naturelle.

Méhul en sa qualité de secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, il est dit que « son père avoit servi dans le génie, et mourut inspecteur des fortifications de Charlemont ». Bien que ce double renseignement puisse être exact, ce dont je n'ai pu m'assurer, il est donné de façon à faire croire que le père de Méhul aurait passé sa vie dans l'état militaire, ce qui est absolument contraire à la vérité. Ce qui est vrai, c'est que, s'il n'était pas cuisinier de profession, comme on l'a dit, du moins il fut maître d'hôtel du comte de Montmorency à Givet, et plus tard établi marchand de vins, puis restaurateur en cette ville. En effet, j'ai trouvé dans les registres des archives départementales des Ardennes, à la date du 4 mars 1763, le texte d'une décision judiciaire dans laquelle il est dit : « ...Nous ordonnons que les meubles et effets appartenant à défunt M. le comte de Montmorency, saisis entre les mains de Jean-François Méhul, son maître d'hôtel, seront vendus publiquement à 3 mois de crédit à la requête des défendeurs[1] ». Et, d'autre part, j'ai rencontré, à la date du 20 novembre 1782, la mention du nom de « François Méhul, marchand de vins, résidant à Givet-Saint-Hilaire[2] ». Enfin, il est de notoriété publique à Givet que Jean-François Méhul tint pendant plusieurs années, dans l'ancienne rue des Religieuses, aujourd'hui rue Méhul, une pension d'officiers[3].

Il ne peut donc exister aucun doute sur la véritable profession du père de Méhul, qui d'ailleurs n'était point né à Givet, comme l'a dit un des biographes de celui-ci, mais qui vint s'établir assez jeune en cette ville, et qui s'y maria en 1761, à l'âge de trente et un ans[4]. Quant au

[1] B. 1030. Registre f° 167.

[2] B. 1032. Registre f° 28, verso.

[3] Sur ses vieux jours, Jean-François Méhul se retira dans une maison à lui appartenant, rue Destrée. C'est là qu'il mourut, ainsi que sa femme.

[4] Voici le texte de l'acte de mariage des père et mère de Méhul (extrait des actes de la paroisse de Givet-Saint-Hilaire, année 1761, folio 5, recto, déposés au greffe de la mairie de Givet) :

« L'an mil sept cent soixante-un, le onze août, Jean-François Méhul,

poste d'inspecteur des fortifications de Charlemont, qu'il aurait occupé en 1793, au dire de plusieurs biographes de son fils, et qu'il aurait obtenu par le crédit de celui-ci, il m'a été impossible d'acquérir aucune certitude, d'obtenir aucun renseignement qui confirme ou infirme l'exactitude de cette assertion. A une demande de recherches qui, sur mon désir et à ma sollicitation, avait été adressée à ce sujet à l'autorité militaire, M. le commandant du génie de Charlemont a bien voulu répondre par une lettre dont j'extrais les lignes que voici : — « Après recherches dans les archives de la place, je regrette de ne pouvoir vous donner les renseignements que vous me demandez : ni dans les chefs du génie, ni dans les directeurs des fortifications, ni enfin dans les délégués à la guerre aux environs de 1793, je n'ai trouvé le nom de Jean-François Méhul. Il ne faudrait cependant pas en conclure que le père du célèbre compositeur n'ait pas réellement inspecté les fortifications de Charlemont, car sur toutes les anciennes pièces aucun

fils de défunt Jean Méhul et de la défunte Élisabeth Gérard, natif de Mazerolles, diocèse de Toul, âgé de trente-un ans, à présent de cette paroisse, et Marie-Cécile Keulÿ, âgée de vingt-six ans, fille de Jean-Pierre Keulÿ et de la défunte Marie-Louise Waultrot, de droit et de fait de cette paroisse, après une publication faite dans cette église selon la forme prescrite, sans aucun empêchement civil ou canonique ni opposition quelconque, et la dispense obtenue pour la deuxième et dernière, et leur consentement mutuellement donné au pied des autels, ont reçu de moi, vicaire soussigné de cette paroisse, déposé à cet effet, de M. le curé*, la bénédiction nuptiale en présence des sieurs Pierre Keulÿ, père de la mariée; de Henry Colin de Valoreille, bel-oncle de la mariée; d'Urbain Pamot, oncle de la mariée; de sieur Baptiste Delcoint, bel-oncle de la mariée ; et de Charles Payet, tous bourgeois, domiciliés dans cette ville, témoins requis et appelés, qui ont tous signé les an, mois et jour ci-dessus. » (*Suivent les signatures.*)

On sait combien on était peu soucieux, au XVIIIe siècle, de l'exactitude de l'orthographe en ce qui concerne les noms propres. Dans les divers actes que j'ai consultés touchant la famille de Méhul, celui de sa mère est écrit tantôt Keulli, tantôt Keulÿ, Keüly ou Keuly. Je remarque seulement qu'elle signait *Keuly*.

* C'est-à-dire, évidemment, ayant le dépôt de l'autorité du curé, étant préposé pour le remplacer et le suppléer.

nom ne figure, et les états sont souvent mutilés... » De son côté, la personne qui me communiquait cette lettre m'écrivait : — « Vous voyez qu'il n'y a pas de traces au génie d'un Méhul inspecteur des fortifications; et cependant, plusieurs personnes m'ont affirmé que le père de Méhul a dû remplir ces fonctions vers 1793». Il est certain que ce fait est de tradition et de notoriété à Givet; c'est tout ce qu'on en peut dire. Au surplus, il n'est que de peu d'importance. L'essentiel est de savoir quelle était au juste la profession du père de Méhul, et quelle situation il occupait à Givet : sous ce rapport, nous savons maintenant à quoi nous en tenir.

De son mariage avec Marie-Cécile Keuly, Jean-François Méhul eut quatre enfants. Du moins sont-ce les seuls dont j'aie retrouvé la trace sur les anciens registres de l'état civil de Givet, et dont voici les noms :

1° Françoise-Adélaïde Méhul, née le 1er juillet 1762;
2° Étienne-Nicolas Méhul, né le 22 juin 1763;
3° Marie-Catherine Méhul, née le 29 novembre 1764;
4° Eugénie-Claire-Josèphe-Cécile Méhul, née le 14 novembre 1766.

De ces enfants, deux, l'aînée et la plus jeune des filles, moururent en bas âge. Les deux survivants furent, avec l'illustre auteur de *Joseph*, sa sœur cadette, Marie-Catherine, qui épousa Jacques Daussoigne, boulanger à Givet, et fut la mère de Joseph Daussoigne, lequel, ajoutant plus tard le nom de son oncle au sien, se fit appeler Daussoigne-Méhul, devint par la suite directeur du Conservatoire de Liège, et mourut en cette ville en 1875[1].

Par quel concours étrange de circonstances le jeune Méhul, vivant à l'extrémité de la France, dans un pays en quelque sorte perdu au milieu des montagnes, habitant une petite ville sans appétits et sans ressources artistiques, qui ne s'occupait que de son commerce et de son industrie,

[1] La famille Daussoigne demeurait rue Destrée, ainsi que Jean-François Méhul lorsqu'il se fut retiré du commerce.

par quelles circonstances Méhul en vint-il, dès ses plus jeunes années, à témoigner d'un amour passionné pour la musique, à trouver les moyens de s'instruire dans cet art, enfin à faire partager aux siens le violent désir qu'il éprouvait de suivre une carrière que ceux-ci, placés comme ils l'étaient, auraient pu croire sans issue pour lui, et que pourtant il devait parcourir d'une façon si glorieuse et si brillante? C'est en présence de tels faits qu'il faut bien croire aux vocations et aux prédestinations.

Méhul n'eut d'autre maître, pour commencer son éducation musicale, qu'un vieil organiste, pauvre et aveugle, qui tenait l'orgue d'un couvent de Récollets établi à Givet. De cet artiste obscur il n'est resté aucune trace, et tout, en ce qui le concerne, est aujourd'hui oublié. Qu'était-il ? d'où venait-il? quel était son degré d'habileté? Ce sont là des questions auxquelles il est impossible de répondre[1]. Les progrès que l'enfant pouvait faire avec un tel instituteur paraissent néanmoins avoir été très rapides, s'il est vrai, comme l'ont dit tous les biographes, que Méhul, à peine âgé de dix ans, se vit (peut-être à la mort de celui qui l'avait initié aux premiers secrets de son art) confier l'orgue des Récollets.

« A défaut de maîtres, dit Fétis, Méhul avait son instinct, qui le guidait à son insu. Sans être un artiste fort habile, l'organiste de Givet eut du moins le talent de deviner le génie de son élève, de lui faire pressentir sa destinée, et de le préparer à de meilleures leçons que celles qu'il pouvait lui donner. Méhul avait à peine atteint

[1] J'avais conçu l'espoir de découvrir, sur les lieux mêmes, le nom de ce vieux musicien, qui fut le premier maître de Méhul. Je comptais m'adresser pour cela à l'organiste actuel des Récollets, et, en remontant dans le passé, en reconstituant la généalogie des artistes qui s'étaient succédé dans ces fonctions depuis 120 ans, retrouver la trace certaine et le nom de celui que je voulais connaître. Mais.... mais le couvent des Récollets, supprimé à l'époque de la Révolution, n'a jamais été rétabli, l'église de ce couvent, depuis longtemps désaffectée et enlevée au service du culte, est aujourd'hui convertie en arsenal, et mes recherches sont restées absolument vaines.

sa dixième année quand on lui confia l'orgue de l'église des Récollets à Givet. Bientôt le talent du petit organiste fut assez remarquable pour attirer la foule au couvent de ces pauvres moines, et faire déserter l'église principale. Cependant, il était difficile de prévoir comment il s'élèverait au-dessus du point où il était arrivé, lorsqu'une de ces circonstances qui ne manquent guère à ceux que la nature a marqués du sceau d'une vocation particulière, se présenta, et vint fournir au jeune musicien l'occasion d'acquérir une éducation musicale plus profitable que celle qu'il avait reçue jusqu'alors ». Cette circonstance, c'était l'arrivée à l'antique abbaye de Laval-Dieu, célèbre dans toute la contrée, d'un organiste allemand fort remarquable, Guillaume Hanser, qui était destiné à devenir le véritable maître de Méhul.

C'est tout auprès de Monthermé, de l'autre côté de la Meuse, qu'était située l'abbaye de Laval-Dieu, dont la fondation, due à un comte de Rethel, remontait au douzième siècle. Monthermé est un gros et triste village, formé d'une seule longue rue qui borde la rive gauche du fleuve, et encaissé entre des roches abruptes de 350 à 400 mètres de hauteur, qui n'y laissent qu'à grand'peine pénétrer le jour et presque jamais le soleil. C'est un peu plus loin, en face, sur la rive droite, que s'élevait l'abbaye, dans une situation délicieuse au contraire, et telle qu'on en rencontre rarement en ce pays, au bas d'un vallon verdoyant et fleuri, et tout juste au confluent de la Meuse et de la Semoy, qui l'une et l'autre baignaient les immenses domaines des chanoines. Puissamment riche, l'abbaye était propriétaire d'une vaste partie de la contrée, jusqu'à Rethel, à Mézières et même à Sedan, et l'on assure que c'est elle qui, au dix-septième siècle et moyennant une redevance annuelle de trente sous d'or, vendit à Charles de Gonzague, duc de Nevers et de Mantoue, les terrains sur lesquels ce prince fit élever les premières constructions de Charleville. Son autorité spirituelle s'étendait aussi fort loin, et elle avait droit à la nomina-

tion d'un certain nombre de cures, celles d'Orchimont, d'Heble, de Hargny, des Louettes et de Villersy.

L'abbaye de Laval-Dieu était occupée par des religieux de l'ordre des chanoines réguliers de Prémontré, au nombre de dix, gouvernés par un abbé qu'ils élisaient eux-mêmes. Reconstruite dans le courant du dix-septième siècle, elle était très vaste et abritait, outre ces dix religieux, leurs serviteurs et leurs commensaux, formant un ensemble de cent cinquante personnes environ. La Révolution la fit disparaître, ainsi que tous les couvents de France, et c'est depuis lors qu'un centre de population, dont l'importance s'est considérablement accrue dans ces dernières années, s'est formé sur une partie de ses dépendances. Cet aimable village de Laval-Dieu, gentiment échelonné en espalier sur le penchant de la montagne, renfermant des usines, des forges, des établissements métallurgiques considérables, ne comprend guère moins maintenant de 3,000 habitants et relève administrativement de la commune de Monthermé, avec laquelle il communique par un beau pont suspendu. Son église n'est autre que l'ancienne chapelle des chanoines, qui est loin d'être sans intérêt, mais qui, paraît-il, devient trop petite pour le nombre des fidèles. Elle est aujourd'hui complètement isolée des constructions environnantes, mais on peut remarquer, sur une habitation voisine, des traces extérieures et visibles d'architecture qui démontrent, à n'en pas douter, que celle-ci n'était qu'une dépendance du couvent, dont elle faisait partie intégrante.

Depuis longtemps déjà l'abbaye de Laval-Dieu avait atteint son plus haut degré de prospérité lorsque, vers 1773, les religieux reçurent parmi eux l'organiste Guillaume Hanser, amené d'Allemagne par leur supérieur. Celui-ci était l'abbé Remacle Lissoir, homme instruit et distingué, qui apportait un soin tout particulier à l'organisation des exécutions musicales solennelles de la chapelle du couvent, fameux sous ce rapport ; c'est pour en augmenter l'intérêt qu'il avait été fort loin chercher cet artiste remarquable et

fort remarqué dans sa patrie. «M. Lissoir, abbé de Laval-Dieu, — dit M. l'abbé Boulliot dans sa *Biographie ardennaise*, — visitant les abbayes de son ordre, eut l'occasion de voir l'abbé de Soreth (ou Scheussenried). Il lui demanda un organiste, et le prélat allemand lui envoya Hanser, en lui mandant qu'il lui envoyait le plus fameux organiste du cercle de Souabe, *totius nostræ Sueviæ Organedorum facile princeps*. C'était en 1773. Hanser resta à Laval-Dieu jusqu'à la fin de 1788. L'horizon politique commençant dès lors à s'obscurcir, il retourna à Soreth, où il mourut vers l'an 1792. »

Il est certain que Hanser était un artiste fort distingué. Agé à cette époque de 35 ans environ, puisqu'il était né à Unterzeil, en Souabe, le 12 septembre 1738, il était moine lui-même, et appartenait depuis longtemps déjà à l'ordre des Prémontrés, dans lequel il était entré fort jeune, après avoir fait son noviciat à l'abbaye de Scheussenried, célèbre par l'habileté et les aptitudes musicales de ses religieux. C'est là qu'il développa ses talents sur l'orgue, qu'il se perfectionna dans la science du contrepoint et qu'il apprit à jouer du violon et du violoncelle. Les rares qualités dont il faisait preuve lui firent confier, à l'âge de vingt-sept ans, les fonctions importantes d'inspecteur du chœur de l'abbaye. «Une circonstance imprévue, dit Fétis, fournit au P. Hanser l'occasion d'étendre sa renommée au dehors de l'Allemagne. Le P. Lissoir, abbé de Laval-Dieu, reçut du général des Prémontrés la mission de visiter les principales maisons de son ordre, en 1775. Arrivé à Scheussenried, il fut charmé du talent de Hanser, et désira l'emmener à Laval-Dieu, ce qui lui fut accordé[1]. Obligé d'aller à Paris pour y rendre compte de sa mission à son supérieur, il se fit accompagner par Hanser, qui mit à profit cette circonstance pour connaître les musiciens les plus célèbres, tels que Gluck, Piccinni

[1] On remarquera quelques différences entre le récit de Fétis et celui de l'abbé Boulliot, qui, toutefois, se complètent l'un par l'autre.

et l'organiste Couperin. De retour à Laval-Dieu, il y fonda une école de musique pour huit élèves, au nombre desquels était Méhul. Méhul reçut pendant quatre ans des leçons de Hanser pour le piano, l'orgue et la composition : il n'eut jamais d'autre maître [1].»

Méhul, en effet, fut l'un des premiers élèves de la petite école musicale fondée par Hanser à Laval-Dieu. On chercherait en vain un renseignement de quelque précision sur la façon dont il y fut admis. Toute cette première partie de l'existence de Méhul est pleine d'obscurité, de trouble et d'inconnu, et qui voudrait gloser à ce sujet ne pourrait qu'inventer un roman. Il est à croire toutefois que son introduction à Laval-Dieu n'eut pas lieu sans qu'on fût obligé de surmonter quelques difficultés, de tourner quelques obstacles. Il est certain que le père de Méhul était sans fortune, et qu'il ne lui était pas possible de payer une pension pour son fils. D'autre part, Monthermé étant distant de Givet d'une douzaine de lieues, il y avait impossibilité matérielle, à une époque où les moyens de locomotion étaient rudimentaires, surtout dans une contrée si accidentée, à ce que l'enfant pût faire périodiquement ce petit voyage d'aller et de retour pour prendre ses leçons auprès de Hanser, tout en continuant de résider à Givet. « Ceux qui s'intéressaient au jeune Méhul, dit M. l'abbé Boulliot, pensèrent qu'il ne pourrait être mieux formé que par cet homme habile. Il dut à leurs sollicitations d'être admis à cette école, en 1775. L'abbé de cette maison le reçut au nombre de ses commensaux [2] ». Il est probable en effet que, Méhul ayant entendu parler de l'école créée par Hanser, et ayant exprimé le désir d'y trouver place, aura rencontré un ou

[1] Cette dernière assertion n'est pas exacte, puisque Méhul avait ébauché son instruction musicale avec l'organiste des Récollets de Givet, et qu'il est de notoriété (et Fétis lui-même le dit dans sa notice sur Méhul) que plus tard, à Paris, il se perfectionna, sous la direction d'Edelmann, dans l'étude du piano et de la composition.

[2] *Biographie ardennaise.*

plusieurs protecteurs, qui, en raison des succès qu'il obtenait à l'orgue des Récollets, se seront employés pour lui être utiles en cette circonstance. On l'aura conduit et présenté à Hanser, celui-ci aura été frappé de son intelligence et de ses aptitudes précoces, et, grâce aux dispositions exceptionnelles dont il faisait preuve, l'enfant aura été admis à titre gracieux par les religieux de l'abbaye. Ce qui est certain, ce qu'une tradition constante a établi, ce qui m'a été dit à moi-même, d'après cette tradition, par M. le curé actuel de Laval-Dieu, auquel j'ai eu l'honneur de me présenter et qui a bien voulu me donner quelques renseignements, c'est que Méhul a été, pendant trois ou quatre ans, instruit aux frais de la communauté, et que pendant son séjour il mangeait à la table de l'abbé Lissoir, supérieur du couvent, qui, de même que Hanser lui-même, l'avait pris en sincère et profonde affection[1].

Une fois installé à Laval-Dieu, Méhul se mit à travailler avec ardeur. «Rien, dit Fétis, ne pouvait être plus favorable aux études du jeune musicien que la solitude où il vivait. Placée entre de hautes montagnes, de l'aspect le plus pittoresque, éloignée des grandes routes et privée de communications avec le monde, l'abbaye de Laval-Dieu offrait à ses habitants l'asile le plus sûr contre d'importunes distractions. Un site délicieux, sur lequel la vue se reposait, y élevait l'âme et la disposait au recueillement. Méhul, qui conserva toujours un goût passionné pour la culture des fleurs, y trouvait un délassement de ses travaux dans la possession d'un petit jardin qu'on avait abandonné à ses soins. D'ailleurs, il n'y éprouvait pas la pri-

[1] Il est bien certain que plus tard, après le 9 thermidor, Méhul dut se retrouver en relations, à Paris, avec l'abbé Lissoir, lorsque celui-ci eut pris la rédaction en chef du *Journal de Paris*. Méhul, alors, s'était acquis une grande renommée par le coup de foudre d'*Euphrosine et Coradin*, le *Journal de Paris* était de tous ceux de la capitale celui qui s'occupait le plus activement de théâtres, et en présence des succès pleins d'éclat qu'obtenait l'ancien élève de Laval-Dieu, l'abbé ne dut pas regretter ce qu'il avait fait pour lui vingt ans auparavant. J'imagine que l'un et l'autre durent être bien heureux de se revoir.

vation de toute société convenable à son âge. Hanser, qui aimait à parler de l'art qu'il cultivait et enseignait avec succès, avait rassemblé près de lui plusieurs enfants auxquels il donnait des leçons d'orgue et de composition, circonstance qui accélérait les progrès du jeune Méhul par l'émulation, et qui lui procurait un délassement utile [1]. Il a souvent avoué que les années passées dans ce paisible séjour furent les plus heureuses années de sa vie. »

Le séjour de Laval-Dieu, en effet, devait être enchanteur. Il m'a été donné de visiter l'admirable parc, aujourd'hui propriété particulière, qui attenait à l'abbaye et qui était la promenade favorite des religieux et de leurs élèves. Ce parc immense, planté d'arbres deux ou trois fois séculaires : chênes, cèdres, hêtres, etc., est bordé, du côté de la montagne, par un étang et un ruisseau d'eau vive qui faisait tourner un moulin, en bas par la Semoy, presque à l'endroit où cette jolie rivière mêle ses eaux fraîches et limpides à celles, plus troubles, de la Meuse. J'ai suivi, sur les bords de la Semoy, une allée adorable, ombragée de la façon la plus heureuse, que les pas enfantins de Méhul ont certainement plus d'une fois foulée, et d'où l'on jouit d'une vue merveilleuse, avec les fraîches et brillantes prairies qui étendent au-delà, bien loin sur l'autre rive, leur tapis humide et verdoyant. Ainsi, au dehors, un panorama plein de charme, de hautes montagnes fermant l'horizon, des prés tout en fleurs, la vue de deux rivières courant au milieu d'un vallon fertile; dans l'intérieur du parc, de larges fossés bordés parfois par quelques haies vives, des accidents de terrain, un petit cours d'eau aujourd'hui desséché, une végétation variée, riche, puissante, tout ce qui pouvait enfin soit offrir une distraction salutaire à des enfants cherchant à se reposer, à l'aide d'exercices physiques, de leurs travaux intellectuels, soit

[1] Après Méhul, ceux qui se sont distingués sont Frérard, de Bouillon, qui, plus tard, fut organiste à Calais, et Georges Scheyermann, de Monthermé, habile claveciniste, qui est mort à Nantes, au mois de juin 1827.

encourager la rêverie et la contemplation d'un jeune esprit méditatif comme l'était celui de Méhul; tel était ce séjour de Laval-Dieu, où, comme on l'a dit, le futur grand homme dut jouir pendant quelques années d'un bonheur sans mélange.

Il est dommage qu'aucune trace ne soit restée de l'organisation de l'école musicale ouverte par les religieux de Laval-Dieu, non plus que de la direction que Hanser y avait donnée à son enseignement. Sur ce point intéressant toutes mes recherches sont demeurées infructueuses, et je suis obligé de m'en tenir, en ce qui touche personnellement Méhul, aux quelques renseignements donnés par l'abbé Boulliot : — «Le premier soin de l'artiste allemand, dit cet écrivain, fut d'essayer les forces de son élève. Il remarqua en lui d'heureuses dispositions; mais il trouva qu'il avait été mal commencé, et qu'il lui eût été peut-être plus avantageux de n'avoir reçu aucune espèce de leçons, et surtout de ne s'être point exercé sur l'orgue des Franciscains de Givet. Sous ce maître très versé dans la science du contrepoint, Méhul récupéra le temps perdu. Il prit des leçons d'orgue, de piano et de composition. Jamais on n'alla plus vite dans la carrière de l'art. Doué d'une grande sagacité d'esprit, soutenue d'un travail suivi, il acquit en quatre ans des connaissances étendues en musique, et la théorie des différentes branches qui la concernent.» Il est certain que sous la direction de son nouveau maître les progrès de Méhul furent rapides, et qu'il se trouva bientôt en tête de tous ses condisciples; ce qui le prouve, c'est qu'au bout de deux ans Hanser le choisit pour lui servir d'adjoint et le suppléer à l'orgue. Ce fait, rapporté par tous les biographes, a été, dans la chapelle même de Laval-Dieu, devenue, je l'ai dit, l'église du village, l'objet d'une attestation d'un genre particulier. Au côté droit de l'orgue, qui n'a pas été changé depuis l'époque où Hanser en vint prendre possession, j'ai pu voir un petit tableau de

bois brun, très simple, très modeste, encadrant cette inscription :

Méhul a touché sur *cet orgue*
sous le père Hanser,
moine et organiste de la Val-Dieu.

C'est là, du reste, à Laval-Dieu même, le seul souvenir qui reste du passage et du séjour de Méhul, aussi bien que de son maître Hanser.

On ne sait rien de plus, d'ailleurs, sur la façon dont il quitta l'abbaye, que sur la façon dont il y était entré, et les renseignements sont loin de concorder à ce sujet. « Tout semblait devoir l'y fixer, dit Fétis : l'amitié des religieux, l'attachement qu'il conserva toujours pour son maître, la reconnaissance, une perspective assurée dans la place d'organiste de la maison, et, de plus, le désir de ses parents, qui bornaient leur ambition à faire de lui un moine de l'abbaye la plus célèbre du pays, telles étaient les circonstances qui se réunissaient pour renfermer dans un cloître l'exercice de ses talents. Il n'en fut heureusement pas ainsi. Le colonel d'un régiment, qui était en garnison à Charlemont, homme de goût et bon musicien, ayant eu occasion d'entendre Méhul, pressentit ce qu'il devait être un jour, et se chargea de le conduire à Paris, séjour nécessaire à qui veut parcourir en France une brillante carrière. Ce fut en 1778 que Méhul quitta sa paisible retraite pour entrer dans l'existence agitée de l'artiste qui sent le besoin de produire et d'acquérir de la réputation. Il était alors dans sa seizième année. » Les détails donnés par M. l'abbé Boulliot diffèrent quelque peu de ceux-ci : — « L'union et le bon esprit qui régnaient parmi les chanoines réguliers de l'abbaye de Laval-Dieu, dit l'abbé, les études qui y florissaient et la musique que l'on y cultivait d'ailleurs, lui inspirèrent le désir d'être admis au noviciat. Il en fit la demande, mais le seul défaut de latinité mettait obstacle à son admission ; et, comme ses parents n'avaient ni les moyens ni la volonté de l'envoyer dans un collège, il fut obligé

de renoncer à son projet[1]. M. Lissoir, abbé de Laval-Dieu, lui ayant procuré une place d'organiste à Paris, il s'y rendit en 1779, et y vécut pendant quelques années du produit de son orgue et des leçons qu'il donnait à quelques élèves. »

Entre ces deux versions contradictoires, il est difficile de démêler la vérité. Peut-être y a-t-il du vrai dans l'une et dans l'autre, et peut-être Méhul, emmené à Paris par un homme intelligent et généreux qui lui aurait facilité les moyens de s'établir en cette ville, y apportait-il des lettres de recommandation de l'abbé Lissoir et de son maître Hanser pour quelques artistes fameux qui, de leur côté, s'employèrent à lui être utiles. Il est supposable que, comme le dit l'abbé Boulliot, il commença d'abord par donner des leçons pour assurer son existence; mais je dois dire que je n'ai trouvé nulle part la trace d'un emploi d'organiste occupé par Méhul. En tout cas, il fallait que l'enfant — c'en était un encore, puisqu'il était à peine âgé de seize ans — fût déjà doué d'une certaine dose d'énergie, de courage et de volonté, pour venir se jeter résolument, à cet âge et dans de telles conditions, au milieu de ce gouffre qui s'appelle Paris. Il n'eut pas à s'en repentir sans doute, mais il dut attendre *douze ans* le jour qui vit éclore son premier succès! Il est vrai que — chose bien rare lorsqu'il s'agit de musique — ce succès fut tel qu'il lui donna du premier coup la célébrité, et le plaça aussitôt au rang des plus grands artistes de son temps.

[1] Il n'y a presque pas à douter du désir qu'à cette époque aurait exprimé Méhul de faire son noviciat et d'entrer dans les ordres. Les historiens s'accordent sur ce point, qui paraît acquis. Mais la raison donnée par l'abbé Boulliot du refus qui lui aurait été opposé me semble peu admissible. S'il ne s'était agi que de son manque de connaissances de la langue latine, je crois, en effet, que les religieux de Laval-Dieu, qui l'avaient pris en si vive affection et qui étaient fiers de lui, n'auraient pas hésité, pour l'attacher à leur ordre, à l'instruire comme il convenait sous ce rapport. Je suis bien plus tenté d'adopter la tradition que m'a rapportée M. le curé de Laval-Dieu, tradition d'après laquelle la délicatesse de complexion de Méhul et le faible état de sa santé auraient seuls empêché les religieux d'accéder à ses désirs. On sait, effectivement, que la santé de Méhul fut toujours précaire, qu'il était fréquemment souffrant, et qu'il avait besoin de beaucoup de soins et de ménagements.

CHAPITRE III.

Méhul n'eut pas de peine à se convaincre sans doute, dès son arrivée à Paris, que l'excellent travail qu'il avait fait avec le P. Hanser n'avait servi qu'à le préparer à des études plus profondes et plus complètes. L'un de ses premiers soins, après celui d'assurer son existence, dut être de se choisir un maître habile, qui voulût bien se charger de parfaire son instruction. Il eut la main heureuse, et sa chance le servit à souhait en lui faisant rencontrer pour cela un artiste fort distingué, Frédéric Edelmann, virtuose et compositeur remarquable, dont la fin déplorable ne doit pas faire méconnaître l'incontestable talent. J'imagine volontiers, il est vrai, que Gluck ne fut pas étranger à ce choix excellent, et je serais tenté de croire que c'est ce grand homme qui confia le jeune Méhul aux soins d'Edelmann, son admirateur enthousiaste et celui qui se faisait le propagateur de ses chefs-d'œuvre, en en publiant des réductions pour le clavecin.

Méhul, en effet, à peine débarqué, avait eu le bonheur de pouvoir nouer des relations avec l'illustre auteur d'*Alceste* et d'*Armide*, qui se préparait à faire représenter son dernier opéra, *Iphigénie en Tauride*. Ces relations lui avaient été facilitées par une lettre d'introduction qu'il devait, ce me semble, tenir de Hanser, compatriote de Gluck, qui avait connu celui-ci lors de son passage à Paris, lorsqu'il y était venu quelques années auparavant en compagnie de l'abbé Lissoir, au moment d'aller prendre possession de l'orgue de Laval-Dieu. C'est Méhul lui-même qui s'est chargé de faire le récit de la première visite qu'il rendit à Gluck ; tout au moins ce récit lui est-il attribué par un de ses biographes, le librettiste

Eugène de Planard, dans la notice que celui-ci lui a consacrée[1] :

J'arrivai à Paris, disait-il, en 1779, ne possédant rien que *mes seize ans*, *ma vielle et l'espérance*. J'avais une lettre de recommandation pour Gluck, c'était mon trésor : voir Gluck, l'entendre, lui parler, tel était mon unique désir en entrant dans la capitale, et cette idée me faisait tressaillir de joie.

En sonnant à sa porte, je respirais à peine. Sa femme m'ouvrit, et me dit que M. Gluck était au travail, et qu'elle ne pouvait le déranger. Mon désappointement donna sans doute à mes traits un air chagrin qui toucha la bonne dame : elle s'informa du sujet de ma visite. La lettre dont j'étais porteur venait d'un ami. Je la rassurai, parlai avec feu de mon admiration pour les ouvrages de son mari, du bonheur que j'aurais en apercevant seulement le grand homme, et madame Gluck s'attendrit tout à fait. En souriant, elle me proposa de voir travailler son mari, mais sans lui parler, sans faire aucun bruit.

Alors elle me conduisit à la porte du cabinet d'où s'échappaient les sons d'un clavecin sur lequel Gluck tapait de toutes ses forces. Le cabinet s'ouvrit donc et se referma sans que l'illustre artiste se doutât qu'un profane approchait du sanctuaire : et me voilà derrière un paravent, heureusement percé par-ci par-là pour que mon œil pût se régaler du moindre mouvement, de la plus petite grimace de mon Orphée.

Sa tête était couverte d'un bonnet de velours noir, à la mode allemande ; il était en pantoufles, ses bas étaient négligemment tirés par un caleçon, et pour tout autre vêtement il avait une sorte de camisole d'indienne à grands ramages qui descendait à peine à la ceinture.

Sous ces accoutremens je le trouvai superbe. Toute la pompe de la toilette de Louis XIV ne m'aurait pas émerveillé comme le négligé de Gluck.

Tout à coup, je le vois bondir de son siège, saisir des chaises, des fauteuils, les ranger autour de la chambre en guise de coulisses, retourner à son clavecin pour prendre le ton, et voilà mon homme tenant de chaque main un coin de sa camisole, fredonnant un air de ballet, faisant la révérence comme une jeune danseuse, des glissades autour de sa chaise, des tricotets et des entrechats, et figurant enfin les poses, les passes et toutes les allures mignardes d'une nymphe de l'Opéra.

Ensuite, il lui prit sans doute envie de faire manœuvrer le corps de ballet, car, l'espace lui manquant, il voulut agrandir son théâtre, et à cet effet il donna un grand coup de poing à la première feuille du paravent, qui se déplia brusquement, et je fus découvert.

[1] Dans les *Éphémérides universelles*, T. X, p. 318-320.

Après une explication et d'autres visites, Gluck m'honora de sa protection et de son amitié.

Il allait faire représenter *Iphigénie en Tauride*, et il me fit entrer à la dernière répétition générale. Quand elle fut terminée, j'étais dans l'ivresse; mais je songeais à la représentation du lendemain: je n'avais point d'argent à consacrer à mes plaisirs; une idée folle et que je trouvai admirable vint soudain s'emparer de moi; on éteignait les chandelles, et, l'obscurité me secondant, je grimpai plusieurs banquettes et je me nichai dans une petite loge du paradis où je passai la nuit, et où je voulais encore passer la journée du lendemain pour me régaler d'*Iphigénie* sans qu'il m'en coûtât une obole. Je dormis; mais le froid me réveilla. Onze heures du matin sonnèrent, et peu à peu j'aperçus de ma cachette quelques fantômes blancs qui glissaient sur le théâtre comme des ombres aux Champs-Élysées; mais à leurs pirouettes, je reconnus des danseuses, qui venaient, dès le matin, faire des battemens et s'exercer dans l'art chorégraphique. Cependant j'étais glacé, brisé, l'estomac totalement vide, et prêt enfin à me trouver mal. Je ne savais quel parti prendre, quand, le théâtre se peuplant davantage, je reconnus Vestris, regardant les pieds des danseuses, et arpentant les planches, comme un Soliman les jardins de son harem. Oh! ma foi, je n'y tins plus : je connaissais Vestris, je l'avais vu chez Gluck, je sortis de mon gîte, descendis l'escalier, traversai le parterre, me glissai le long de la rampe, et, debout et tremblant sur le siège du chef d'orchestre, je tendis les bras à Vestris en l'appelant d'une voix lamentable. Les danseuses poussèrent un cri : mes cheveux frisés et poudrés de la veille étaient dans le plus grand désordre et avaient chargé de poudre et de pommade mon modeste habit noir, costume alors de rigueur pour qui n'avait pas un sou, sans compter la poussière des banquettes dont j'étais couvert et la pâleur de mon visage; j'étais enfin plus effrayant qu'un diable du pays. Cependant je rassemblai un reste de forces pour raconter mon aventure : un éclat de rire général succéda au cri de frayeur; Vestris me fit porter du chocolat; il rendit compte à ses camarades de l'intrépidité avec laquelle j'avais affronté le froid et la faim pour jouir de leurs talens; on en fit un rapport à M. le premier gentilhomme de la chambre, et on jugea que ma passion pour le théâtre méritait les *entrées* grandes et petites. La réception de la lettre qui me les octroya a été, je crois, le plus vif plaisir de ma vie [1].

J'ai cru devoir reproduire intégralement ce récit, placé par de Planard dans la bouche de Méhul lui-même.

[1] C'est là le fonds sur lequel Adolphe Adam a échafaudé sa jolie nouvelle : *Gluck et Méhul*, dont le succès fut si grand et si mérité. (Voy. Adolphe Adam : *Derniers Souvenirs d'un musicien.*)

D'après ce qu'on en sait d'autre part, toute la première partie, relative à la visite de Méhul chez Gluck, me semble conforme à la vérité ; pour le reste, et ce qui touche la petite scène à moitié fantastique qui se serait passée à l'Opéra, je n'en oserais garantir l'authenticité ; bien que cette anecdote soit passée en quelque sorte à l'état de légende, elle a été formellement mise en doute par diverses personnes, entre autres par un des amis les plus intimes de Méhul, Vieillard, qui, en rappelant qu'un fait du même genre avait été publié sur Boieldieu, écrivait ceci : — « J'ignore tout à fait s'il y a quelque chose de réel dans ces anecdotes jumelles ; mais je sais que Méhul n'a jamais fait allusion devant moi à celle qui le concerne, quoiqu'il revînt volontiers et très fréquemment sur les souvenirs de sa première jeunesse, souvenirs dans le récit desquels il trouvait autant de plaisir qu'il savait y mettre de charme ». En tout cas, Planard eût été bien inspiré sans doute en étayant son affirmation d'une preuve convaincante.

On a dit que Gluck avait initié Méhul « dans la partie philosophique et poétique de l'art musical ». Fétis a été plus loin en affirmant, d'après Choron et Fayolle, que « sous la direction du grand artiste qui l'avait accueilli avec bienveillance, il (Méhul) écrivit trois opéras, sans autre but que d'acquérir une expérience que le musicien ne peut attendre que de ses observations sur ses propres fautes ».

En parlant ainsi, Fétis ne se rendait pas compte des dates. Gluck ayant quitté Paris et la France dans les premiers jours d'octobre 1779, quatre mois et demi après la représentation d'*Iphigénie en Tauride*, et Méhul étant, à cette époque, âgé de seize ans seulement, on se demande comment celui-ci aurait pu écrire trois opéras sous sa direction? La vérité est sans doute que Méhul aura non pas reçu des leçons directes de Gluck, qui, j'imagine, n'en donnait guère, mais eu avec lui des entretiens pendant lesquels le grand homme lui aura exposé ses

larges et puissantes idées sur la poétique du drame lyrique tel qu'il le comprenait, et les sentiments qui l'avaient amené à opérer la réforme qui a rendu son nom immortel. Ces idées, semées sur un bon terrain, auront germé par la suite dans le cerveau de Méhul, et de là vient évidemment que Méhul entreprit victorieusement, dix ans plus tard, de transporter dans le domaine de l'opéra-comique les doctrines que Gluck avait implantées non sans lutte, mais avec tant de succès, sur la scène de notre Opéra.

Mais j'en reviens à ceci, que ce doit être à l'auteur d'*Alceste* que Méhul dut de devenir l'élève d'Edelmann. Ce dernier était vraiment un artiste de race, doué de facultés peu communes, et il n'est pas inutile de le faire connaître.

« Edelmann, a dit Charles Nodier[1], prendroit de droit une place dans les biographies, même quand la Révolution auroit oublié de l'inscrire sur ses listes sanglantes. Mal organisé sous plus d'un rapport, il avoit été bien organisé pour les arts. La génération actuelle a pu admirer encore au théâtre sa belle et pompeuse musique d'*Ariane dans l'île de Naxos*, et je l'ai entendu vanter à l'égal de Gossec pour certains chants d'église. C'étoit un petit homme d'une physionomie grêle et triste. Son chapeau rond rabattu, ses lunettes inamovibles, son habit d'une propreté sévère et simple, fermé de boutons de cuivre jusqu'au menton, son langage froidement posé et flegmatiquement sententieux, composoient un ensemble très médiocrement aimable, mais qui n'avoit rien d'absolument repoussant. Uni à Dietrich[2] par une longue intimité, fondée probablement sur leur commune passion pour la musique, il devint un de ses premiers et de ses plus acharnés accusateurs. Je me souvenois de lui avoir entendu dire, avec un calme

[1] *Souvenirs et portraits de la Révolution.*

[2] Le maire de Strasbourg, chez qui et à l'instigation duquel Rouget de Lisle improvisa la *Marseillaise.*

affreux, dans sa déposition contre le fameux maire de Strasbourg, au tribunal criminel de Besançon : *Je te pleurerois parce que tu es mon ami, mais tu dois mourir, parce que tu es un traître.* » Je ne rapporte ces lignes qu'à cause du portrait qu'elles tracent d'Edelmann. Quant aux assertions historiques de Nodier, je dirai plus loin ce que j'en pense.

Mais lorsque Méhul arriva à Paris et devint son élève, Edelmann, à peine âgé de trente ans, puisqu'il était né en 1749, s'occupait uniquement de son art. Claveciniste remarquable et remarqué, professeur recherché, compositeur à l'imagination fertile et vigoureuse, il n'avait pas encore abordé la scène, mais s'était fait connaître par la publication de plusieurs recueils de sonates qui avaient été fort bien accueillis et lui avaient fait une réputation. Il avait aussi publié une réduction pour le clavecin de l'*Orphée* de Gluck, et une d'*Iphigénie en Aulide*, qu'il avait fait précéder d'une dédicace « à mademoiselle Gluck », la charmante nièce du grand homme, celle qu'on appelait à Paris « la jeune Muse » et dont la mort prématurée fut pour Gluck une épouvantable douleur.

Virtuose habile et compositeur véritablement doué, Edelmann fit preuve, dans sa courte carrière artistique, d'une assez rare fécondité. Il publia une quarantaine de sonates pour piano seul, ou piano et violon, ou piano, violon et basse, deux ou trois concertos avec orchestre (dont un dédié à Mme Saint-Huberty), des airs et divertissements. Il visait aussi le théâtre, et, après avoir fait exécuter au Concert spirituel un oratorio intitulé *Esther* et une scène lyrique qui avait pour titre *la Bergère des Alpes*, il donna à l'Opéra, en 1782, deux actes détachés qui furent représentés dans un spectacle composé de *Fragments*. Ces deux actes étaient *le Feu*, tiré de l'ancien opéra *les Éléments* et dont il avait refait la musique sur les paroles du poète Roi, et *Ariane dans l'île de Naxos*, dont Moline lui avait fourni le livret. Ce dernier surtout, joué et chanté d'une façon magistrale par Lays

et Mme Saint-Huberty, qui personnifiaient Thésée et Ariane, obtint un succès éclatant et resta longtemps au répertoire[1]. En 1802, le petit théâtre des Jeunes-Élèves joua un opéra-ballet en deux actes, *Diane et l'Amour*, qui était une œuvre posthume d'Edelmann. Enfin, Edelmann publia sous ce titre, *les Délices d'Euterpe*, un recueil périodique de musique dans lequel il avait pour collaborateur Louis Adam, le père d'Adolphe Adam.

Mais la carrière artistique d'Edelmann fut interrompue par la Révolution, dont on a dit qu'il avait adopté avec fureur les principes les plus excessifs. Il avait une sœur, claveciniste comme lui, à qui l'on doit une sonate et quelques compositions insérées en 1783 et 1784 dans le *Journal de clavecin*, et un frère cadet, Louis Edelmann, de quinze ans moins âgé que lui, qui exerçait à Strasbourg, leur ville natale, la profession de facteur d'instruments de musique. A l'époque de la Révolution, Edelmann quitta Paris pour aller rejoindre son frère à Strasbourg, où tous deux s'occupèrent activement de politique. Frédéric devint membre du Directoire du département du Bas-Rhin, tandis que Louis était membre de la municipalité, tous deux faisaient partie du club qui portait le nom de Société populaire, et tous deux furent désignés (octobre 1793) par les deux représentants Guyardin et Milhaud, envoyés en mission avant Saint-Just et Lebas, pour être membres du Comité de surveillance alors institué à Strasbourg.

On a dit qu'Edelmann s'était signalé à cette époque par les instincts les plus sanguinaires, et qu'il s'était fait

[1] Pendant la Révolution, l'*Ariane* d'Edelmann fut représentée aussi au théâtre Montansier. La bibliothèque du Conservatoire possède un exemplaire de la partition de cet ouvrage, exposé dans une de ses vitrines, avec l'*ex-donô* suivant, écrit sur le verso de la garde, sans signature : — « Témoignage de reconnoissance et d'amitié offert à M. Guillotin par l'auteur ce 20 avril 1788. » Je relève ce fait, assez curieux venant d'un homme qui, quelques années plus tard, devait faire lui-même l'expérience du trop fameux instrument auquel on a donné à tort le nom du docteur Guillotin.

en quelque sorte l'*alter ego* d'Euloge Schneider, l'infâme prêtre allemand défroqué qui s'était constitué l'accusateur public du département et qui, devenu la terreur du pays, faisait couler des flots de sang. Prudhomme, dans son *Histoire des erreurs, des fautes et des crimes commis pendant la Révolution*, en fait un être exécrable, et l'on a vu ce qu'en dit Nodier. Mais chacun sait que le livre de Prudhomme ne saurait être considéré comme parole d'évangile, et quant à Nodier, réactionnaire endurci, nul n'ignore à quel point il est sujet à caution et combien ses assertions historiques ont reçu de démentis justifiés par des preuves éclatantes. Pour ma part, après avoir à ce sujet recherché passionnément la vérité au milieu de documents souvent contradictoires, après avoir consulté l'*Histoire parlementaire de la Révolution française* de Buchez et Roux, les jugements du tribunal révolutionnaire, les journaux de l'époque, et surtout le très rare et très curieux *Recueil de pièces authentiques servant à l'histoire de la Révolution à Strasbourg*, publié en cette ville à la suite du 9 thermidor, je serais tenté de croire qu'Edelmann fut plutôt victime que bourreau, et rien ne m'étonnerait moins que d'acquérir la certitude qu'il est resté un parfait honnête homme[1].

D'ailleurs, ce qui semblerait donner raison à l'opinion que j'exprime ici, c'est que lorsque les deux Edelmann, envoyés à Paris, furent condamnés à mort le 29 messidor an II (17 juillet 1794), sur le réquisitoire de Fouquier-Tinville, ils le furent non comme révolutionnaires, mais comme *contre-révolutionnaires*, comme traîtres à la patrie

[1] C'est surtout la lecture attentive du *Recueil de pièces authentiques servant à l'histoire de la Révolution à Strasbourg*, recueil local et impersonnel de documents de toutes sortes, qui me fait parler ainsi. On n'y trouve le nom d'Edelmann mêlé à aucun acte public non-seulement blâmable, mais d'une certaine importance, au bas d'aucun document, d'aucune proclamation ayant un caractère cruel, injuste ou révolutionnaire. Officiellement, son rôle paraît avoir été presque absolument nul, car, même dans les comptes-rendus de réunions, jamais son nom n'est mis en avant.

et comme ayant voulu la vendre à l'ennemi. Or, c'était là, on le sait, la coutume employée envers ceux qui se refusaient à aller aussi loin que les ultra-jacobins et à verser sans compter le sang de leurs concitoyens. Je crois donc qu'Edelmann n'a pas plus été traître que sanguinaire, et pour répondre aux accusations d'infâme démagogie qui ont été portées contre lui, il n'y aurait sans doute qu'à reproduire ce résumé du jugement qui le frappa en même temps que son frère et deux de leurs compagnons :

TRIBUNAL CRIMINEL RÉVOLUTIONNAIRE.

Séance du 29 Messidor.

. . . .

J. Yung, âgé de 33 ans, cordonnier à Strasbourg;

P. F. Monnet, âgé de 30 ans, né à Recologne, ex-prêtre, instituteur, employé dans les fourrages à Strasbourg;

F. Edelmann, âgé de 45 ans, musicien à Strasbourg;

L. Edelmann, âgé de 31 ans, fabricant d'instruments.

Convaincus de s'être déclarés les ennemis du peuple, en conspirant dans l'intérieur de la République, en entretenant des intelligences avec les ennemis de l'État, en incarcérant arbitrairement des citoyens, *en arborant la cocarde blanche*, en formant des conciliabules fanatiques, en composant *et conservant des écrits contre-révolutionnaires*, *en portant des secours aux émigrés*, en s'opposant au recrutement, en participant aux projets du conspirateur Schneider, en excitant des alarmes, en portant les armes contre la République, etc., etc., ont été condamnés à la peine de mort[1].

Il me semble qu'après cette lecture il doit y avoir au moins doute au sujet de l'excessif jacobinisme qui a été sans preuves reproché à Edelmann. Je n'ai pas cru inutile de chercher à établir qu'il pouvait être justifiable des

[1] *Gazette nationale* ou *le Moniteur universel*, quintidi 5 thermidor l'an II de la République française une et indivisible (m. 23 juillet 1794, vieux st.). — Selon la coutume, Edelmann et ses compagnons furent exécutés le jour même de leur condamnation.

crimes qu'on lui imputait et dont personne, jusqu'ici, n'a songé à le défendre.

Toutefois, lorsque Méhul se mit sous sa direction, Edelmann était loin de songer sans doute qu'il serait appelé à jouer un rôle politique. Il se bornait à faire de bonne musique, à consolider la réputation que déjà il avait acquise, et à former de bons élèves. Ce titre d'élève d'Edelmann n'était pas, il faut le croire, à dédaigner aux yeux du public, puisque Méhul s'en para et le joignit à son nom lorsque pour la première fois il s'adressa à ce public. Les deux premiers morceaux qu'il publia (en 1782) n'étaient point des compositions originales, mais de simples arrangements de deux airs de ballet d'un opéra de Gossec, *Thésée*, qui avait paru avec succès à l'Académie royale de musique le 1er mars 1782; ils furent insérés dans les nos 1 et 7 du *Journal de clavecin*, et annoncés comme étant arrangés «par M. Méhul, élève de M. Edelmann».

Méhul avait pourtant essayé ses forces d'une façon plus sérieuse, quelques semaines auparavant, en se produisant au Concert spirituel avec une œuvre qui n'était pas sans importance. Dans son numéro du 17 mars 1782, le *Journal de Paris* publiait le programme du concert qui avait lieu le soir même et dans lequel, disait-il, «on exécutera une ode sacrée de Rousseau, musique de M. Méhul; Mlle Buret et M. Chéron chanteront les principaux morceaux». Tous les chroniqueurs : les *Mémoires secrets*, le *Journal de Paris*, l'*Almanach musical*, constatent ensuite, d'une façon unanime, le succès qui a accueilli cette première œuvre du jeune compositeur: «On reçut très favorablement, dit le *Journal de Paris*, l'Ode sacrée, de Rousseau, par M. Méhul, et le *Beatus vir* de M. l'abbé le Sueur. M. Méhul n'est âgé que de dix-huit ans, et donne déjà de grandes espérances.» Et l'*Almanach musical* disait de son côté : «L'Ode sacrée de Rousseau, sur laquelle M. Méhul a essayé ses forces, annonce dans ce compositeur des dispositions très précoces. On a été très étonné qu'à

dix-huit ans ce compositeur ait déjà un sentiment aussi réfléchi de son art »[1]. Là se bornent d'ailleurs les renseignements très sommaires que nous offrent les contemporains sur ce premier début de Méhul, début qui, comme on a pu le voir, se produisait en même temps que celui de Lesueur. Le fait est à noter, et il n'est pas sans intérêt de constater que le futur auteur d'*Euphrosine* et le futur auteur des *Bardes*, ces deux grands artistes qui furent l'honneur et la gloire de l'école française, se virent réunis par le hasard pour faire, le même jour, dans le même lieu et précisément au même âge, leurs modestes premiers pas devant ce public qui devait les acclamer plus tard et leur prodiguer ses sympathies. Je serais bien étonné si l'amitié qui les unit par la suite, et dont j'aurai à donner des preuves, ne datait pas justement de cette soirée heureuse pour tous deux, et où certainement ils eurent l'occasion de se voir, de se connaître et de s'apprécier déjà[2].

L'année suivante, Méhul fit paraître, chez l'éditeur Leduc, un premier livre de trois sonates pour le clavecin. Il n'y aurait pas à s'arrêter autrement sur ce petit recueil, dont la valeur est secondaire et qui ne présente pas une grande originalité, si sa lecture ne donnait lieu à une remarque intéressante. En effet, en examinant avec attention l'*allegro* de la seconde sonate (en *ut* mineur), il est facile de se convaincre que ce morceau est conçu, soit au

[1] Au sujet de cette composition, Fétis faisait ces justes réflexions: — « Méhul préluda à ses succès par une ode sacrée de J.-B. Rousseau qu'il mit en musique, et qu'il fit exécuter au Concert spirituel, en 1782. L'entreprise était périlleuse; car s'il est utile à la musique que la poésie soit rythmée, il est désavantageux qu'elle soit trop harmonieuse et trop chargée d'images. En pareil cas, le musicien, pour avoir trop à faire, reste presque toujours au-dessous de son sujet. Loin de tirer du secours des paroles, il est obligé de lutter avec elles. Il paraît cependant que Méhul fut plus heureux ou mieux inspiré que tous ceux qui, depuis, ont essayé leurs forces sur les odes de Rousseau; car les journaux de ce temps donnèrent des éloges à son ouvrage ».

[2] Je ne sache pas qu'aucun biographe ait jamais eu connaissance de ce premier essai de Lesueur, qu'on fait toujours et invariablement débuter en 1783.

point de vue de la forme et du sentiment mélodiques, soit même en ce qui concerne l'harmonie, dans un style non seulement dramatique, mais essentiellement scénique. Dans ces rythmes tourmentés et vivaces, dans ces harmonies expressives et plaintives, dans l'allure passionnée du morceau et dans son caractère général, on sent déjà percer ce sentiment dramatique plein d'émotion, d'ardeur et d'intensité qui sera l'une des forces et des originalités de Méhul, et qui lui vaudra par la suite des succès si éclatants et si mérités.

Au reste, Méhul sentait bien de quel côté l'entraînait son génie, et déjà il songeait au théâtre; car c'est à cette époque qu'il écrivit les partitions des trois opéras qu'on a déjà vus signalés plus haut, ouvrages qu'il destinait d'ailleurs uniquement, disent tous ses biographes, à se former la main, et qu'il n'était point dans l'intention de faire représenter. Ces trois opéras étaient *Psyché* (sur un ancien poème de l'abbé de Voisenon), *Anacréon* (sur un ancien poème de Gentil-Bernard), et *Lausus et Lydie*, sur un livret nouveau de Valadier. Je crois volontiers, en effet, que les deux premiers de ces ouvrages n'étaient autre chose qu'une étude intelligente à laquelle s'astreignait Méhul pour se préparer à des travaux plus effectifs; mais il me semble qu'il n'en devait pas être de même du troisième, celui-ci étant composé sur un poème inédit, poème que Méhul tenait de l'écrivain qui devait lui fournir bientôt celui de *Cora*, qu'il fit représenter à l'Opéra en 1791. Je serais fort étonné si *Lausus et Lydie*, écrit par un jeune poète et un jeune musicien, n'avait pas été conçu expressément en vue de la scène, bien qu'il n'y ait jamais paru, abandonné sans doute ensuite par ses auteurs pour des raisons que nous ne pouvons connaître aujourd'hui[1].

[1] Dans sa biographie de Méhul, Fétis, comme tous les autres historiens, attribue cette partition de *Lausus et Lydie* à Méhul seul. Puis, sans autre explication, il raconte ce qui suit dans la notice consacrée par lui à un musicien resté complètement obscur, Joseph Lenoble, artiste qui était né à Mannheim d'un père français: — «En 1784, Lenoble se rendit à Paris,

Quoi qu'il en soit, et qu'il s'agisse de *Lausus et Lydie* ou de *Cora et Alonzo*, c'est avec l'écrivain dont on vient de voir le nom, Valadier — nom qui n'est pas depuis lors sorti de l'obscurité — que Méhul commença à travailler sérieusement pour le théâtre. Il s'en faut malheureusement que les circonstances l'aient servi au gré de ses désirs et comme il le méritait, bien qu'elles aient paru d'abord lui être particulièrement favorables, et plusieurs années s'écoulèrent avant que Méhul, en dépit de ses efforts et de ses impatiences, pût aborder la scène. Encore, pour y parvenir, dut-il finir par prendre une autre route que celle qu'il avait primitivement choisie.

et dans la même année il fit exécuter au Concert spirituel son oratorio de *Joad*, qui fut applaudi. Ce fut à cette époque qu'il écrivit la musique d'un opéra en trois actes intitulé *Lausus et Lydie, en collaboration avec Méhul*, fort jeune alors et qui ne s'était pas encore fait connaître par les premiers ouvrages qui ont fondé sa réputation. Cet opéra ne fut pas représenté. Il en fut de même de l'opéra-ballet *l'Amour et Psyché*, que Lenoble écrivit sur un poème de l'abbé de Voisenon (on remarquera que celui-ci est un de ceux que Méhul mit aussi en musique). Les partitions manuscrites de ces deux opéras sont à la Bibliothèque impériale de Paris. » Piqué par cette révélation inattendue, j'ai cherché à la Bibliothèque nationale les deux manuscrits en question pour voir la part qu'avait chacun des deux collaborateurs dans la partition de *Lausus et Lydie*, et m'assurer si celle de *l'Amour et Psyché* ne serait pas parfois, comme celle-là, l'œuvre commune des deux jeunes compositeurs. Mais j'ai acquis seulement la certitude que le renseignement de Fétis était inexact, et que ni l'une ni l'autre partition ne se trouvait à la Bibliothèque.

———

CHAPITRE IV.

Par un arrêt en date du 3 janvier 1784, le conseil d'État décidait l'ouverture d'un concours pour la composition de poèmes dramatiques destinés à l'Académie royale de musique. On voit que de tout temps cette question des livrets d'opéras a été une grosse question, et qu'elle était une sorte de pierre d'achoppement pour la prospérité de notre grande scène musicale. Un annaliste faisait ainsi connaître les conditions de ce concours: — «Dans la vue d'encourager les écrivains d'un talent distingué à se livrer à la composition des poëmes lyriques, il est établi trois prix: 1° une médaille de 1500 livres pour la tragédie lyrique qui sera jugée la meilleure; 2° une autre de 500 livres pour la tragédie lyrique qui obtiendra le second rang; et 3°, une de 600 livres pour le meilleur opéra-ballet, pastorale, ou comédie lyrique. Les examinateurs nommés par le Roi sont MM. Thomas, Gaillard, Arnaud, Delille, Suard, Chamfort et Lemierre, tous membres de l'Académie Françoise. Les auteurs d'ouvrages qui, étant mis en musique, devront avoir la durée ordinaire du spectacle, et qui se proposeront de concourir, seront tenus d'envoyer leurs poëmes avant le premier décembre de chaque année à M. Suard, un des examinateurs, chargé de faire les fonctions de secrétaire du Comité. Ils se conformeront pour le reste aux usages et conditions des concours académiques[1]».

[1] *Les Spectacles de Paris*, 1785.

Ce concours, qui resta ouvert chaque année jusqu'à la Révolution, fit pleuvoir, comme on pense, un véritable déluge de poèmes sur la tête des examinateurs. Ceux-ci n'en eurent pas moins de 58 à juger la première année, et voici comme on faisait connaître le résultat du travail auquel ils se livrèrent : — « MM. les gens de lettres invités au nom du Roi à faire l'examen des ouvrages envoyés au concours, ont jugé que de 58 poëmes, trois paroissoient mériter un prix, chacun ayant également le mérite propre au genre choisi par l'auteur. Ils ont prié le ministre de partager la somme totale destinée aux trois prix en trois médailles d'égale valeur, et avec l'agrément du ministre, ces médailles ont été adjugées sans distinction aux poëmes suivans : *la Toison d'or*, par M. Chabanon ; *Œdipe à Colone*, par M. Guillard ; et *Cora*, par M. Valadier[1] ».

Des trois poèmes qui sortaient victorieux de ce premier combat, l'un, *Œdipe à Colone*, qui inspira à Sacchini un incomparable chef-d'œuvre, parut à l'Opéra le 1er février 1787 ; un autre, *la Toison d'or*, ne vit jamais le jour[2] ; enfin, le troisième, *Cora*, dut attendre six ans son tour de représentation, qui ne vint que le 15 février 1791.

Pourtant, Valadier semble avoir confié sans tarder son poème à Méhul, et l'on peut supposer que celui-ci ne se fit pas prier pour le mettre en musique. Mais on sait quelles difficultés ont toujours entouré de tout temps, à l'Opéra, l'apparition d'un ouvrage nouveau. Quatre ans après la décision des examinateurs relative à *Cora*, et alors que cet ouvrage aurait dû déjà être représenté, son avenir même était remis en question dans un document officiel, publié par l'administration de notre grande scène lyrique et intitulé *Précis sur l'Opéra et son administration, et réponse à*

[1] *Spectacles de Paris*, 1786.

[2] Il y eut bien une *Toison d'or* représentée à l'Opéra, le 5 septembre 1786, avec musique de Vogel, mais ce n'était point celle de Chabanon. Vogel avait écrit sa partition sur un poème de Deriaux.

différentes objections[1]. Dans cette publication, où la situation de l'Opéra était envisagée sous ses divers aspects, on se préoccupait de la difficulté du renouvellement du répertoire, et le rédacteur s'exprimait ainsi à ce sujet, en un style peut-être un peu trop négligé : — « Il y a quantité de mauvais poëmes que l'on présente, et qui, suivant le règlement, ne sont qu'enregistrés, mais non reçus. On a même le soin d'en prévenir MM. les auteurs, parce que (leur dit-on) il faut le concours de deux talens pour faire un bon opéra ; malgré cet avertissement, plusieurs mauvais poëtes ont engagé plusieurs jeunes musiciens à travailler sur leurs poëmes, en leur affirmant que leurs ouvrages avoient été reçus et applaudis par le Comité ; ce qui a produit une quantité d'opéras considérable, faits par des jeunes gens qui, sollicités par ces poëtes, ont commencé leur carrière par où ils auroient dû la terminer ; car les plus habiles musiciens ont fait de petits ouvrages avant que d'entreprendre de faire un opéra, qui est le plus grand ouvrage en musique. Ces jeunes gens ignoroient qu'avant d'entreprendre un ouvrage aussi considérable, il faut avoir fréquenté ce spectacle et en avoir étudié suffisamment les effets, ce qui ne s'acquiert que par une fréquentation suivie. » Après avoir fait entendre ces doléances, l'auteur anonyme ajoute que le résultat de ses observations « est que l'on choisira, dans les 24 ou 25 opéras faits, ceux des poëtes et des musiciens avoués du public, *pour être entendus en répétitions d'essais*, et pour en former un nouveau répertoire ». Et il cite, parmi ceux qui pourront être ainsi entendus, *Nephté*, d'Hoffman et Lemoyne, *Clytemnestre*, de Pitra et Piccinni, quelques autres encore, et enfin « *Cora et Alonso*, poëme de M. Valadier, qui a remporté un prix au concours de l'Académie, musique de M. Méhu (*sic*) ».

Ainsi, après quatre ans d'attente, après avoir été reçu à la suite d'un concours, au moins en ce qui concernait le

[1] Brochure in-4° de 92 pp., sans lieu ni date, ni nom d'imprimeur ou d'éditeur, mais publiée en 1789.

poème, ce malheureux opéra de *Cora* se voyait condamné à subir une nouvelle épreuve, et sans que rien même indiquât l'époque où l'essai vaguement projeté pourrait avoir lieu, encore moins, par conséquent, celle de sa mise à la scène au cas où il triompherait de tous les obstacles. Il y avait de quoi décourager un jeune artiste, impatient d'entrer dans la carrière, et d'autant plus pressé de se produire qu'il avait cru toucher le but où tendaient ses désirs[1].

De 1782, époque où il publiait ses premières sonates et faisait entendre sa première composition vocale au Concert spirituel, jusqu'en 1788, Méhul garda vis-à-vis du public un silence absolu. Cette période d'inaction apparente dut pourtant, à coup sûr, être bien employée par lui. Il se préparait aux luttes à venir, méditait sur son art, et emplissait ses cartons d'œuvres qu'il ne jugeait pas dignes de la publicité et qu'il n'écrivait que dans le but de s'aguerrir, d'assouplir sa main et son imagination. Il faut en excepter *Cora*, dont malheureusement il ne tirait ni le profit ni l'honneur qu'il en avait pu espérer. Mais, à partir de 1788, il semble se décider à rompre ce silence, qui devait lui être pénible, et à se produire de façon ou d'autre en attendant qu'il puisse enfin aborder le théâtre. Il publie d'abord un nouveau recueil de trois sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon *ad libitum*, qu'il dédie à Mme des Entelles[2] ; puis il fait entendre, le 12 juin, à la société des *Enfants d'Apollon*, une scène lyrique intitulée *Philoctète à Lemnos*, qui était chantée par Guichard, Chenard et Lebrun[3] ; enfin, le 1er novembre 1789, nous le trouvons de nouveau au Concert spirituel,

[1] En ce qui concerne *Nephté*, de Lemoyne, les choses marchèrent rapidement, car cet ouvrage était représenté, d'ailleurs avec succès, le 15 décembre 1789.

[2] Je place la publication de ce livre de sonates en 1788 parce qu'elle est annoncée dans le *Calendrier musical* de 1789.

[3] Voy. *la Société académique des Enfants d'Apollon*, par Maurice Decourcelle, p. 36.

où Mlle Rousselois chante une « scène française » de sa composition[1].

Mais tout cela ne pouvait le satisfaire, et il était évident que Méhul n'aurait de repos que lorsque enfin son génie pourrait se déployer sur les planches d'un théâtre. Ne pouvant parvenir à forcer les portes de l'Opéra, il tourna ses vues du côté de la Comédie-Italienne, et là, fort heureusement, il rencontra moins d'obstacles à ses projets.

A ce moment un écrivain jeune, ardent, étonnamment instruit, plein d'indépendance et de fierté, qui allait devenir bientôt l'un des soutiens les plus honorables et les plus fermes de la critique française, songeait, de son côté, à faire brèche au théâtre, et particulièrement à la scène lyrique, vers laquelle le portaient ses appétits et ses goûts. Déjà celui-là s'était présenté par deux fois au public de l'Opéra, où, en compagnie d'un musicien distingué, quoique oublié aujourd'hui, Lemoyne, il avait remporté deux victoires avec deux ouvrages importants : *Phèdre* et *Nephté*. Homme de cœur et galant homme, esprit à la fois net, aventureux et hardi, cet écrivain se trouva un jour en présence de Méhul, à peine plus jeune que lui de deux ou trois ans ; il fut séduit par sa bonne grâce, par ses qualités morales, qu'il pouvait apprécier plus que tout autre, en même temps que par son intelligence et ses hautes facultés artistiques, et il s'attacha à lui en raison des affinités qui semblaient devoir fatalement les réunir. « L'union d'Hoffman et de Lemoyne, a dit à ce sujet un écrivain[2], n'était

[1] Voy. le programme des spectacles du *Journal de Paris*, qui malheureusement ne rend pas compte de la séance. Le *Mercure*, dans son article sur ce concert, n'a qu'un mot au sujet de la composition de Méhul, mais ce mot est bien flatteur; parlant des chanteurs qui ont pris part à l'exécution de *la Passion*, oratorio de Paisiello, il dit : — « On connoît depuis longtemps les talens de M. Chardini, de M. Lays, de Mlle Rousselois. Ces deux derniers venoient d'être extrêmement et très justement applaudis à ce même concert, l'un dans un charmant morceau de M. Berton, l'autre dans une *très belle scène de M. Méhul* ».

[2] Arnault : *Souvenirs d'un sexagénaire*.

pas indissoluble. Le divorce eut lieu dès qu'Hoffman eut rencontré Méhul. Il quitta le talent pour le génie. »

C'est d'Hoffman en effet qu'il s'agit, d'Hoffman, qui n'avait pas encore écrit cette comédie ingénieuse, *le Roman d'une heure,* ni cette bouffonnerie épique, *les Rendez-vous bourgeois,* mais qui songeait à se faire un nom au théâtre; d'Hoffman, qui ne s'était pas essayé encore dans le genre de l'opéra-comique, mais qui devait être bientôt le collaborateur de Grétry, de Dalayrac, de Cherubini, de Kreutzer, de Solié, de Nicolo; d'Hoffman enfin, qui dut en ce genre ses plus grands succès à Méhul, et avec lequel celui-ci écrivit quelques-uns de ses meilleurs ouvrages: *Euphrosine, Stratonice, Adrien, Ariodant,* etc. Au point de vue social, Hoffman était un type; au point de vue moral, c'était un caractère. Arnault, qui fut aussi, un peu plus tard, l'un des collaborateurs de Méhul, et qui l'avait bien connu, nous a laissé de lui ce portrait:

J'ai connu peu d'hommes aussi spirituels; plus spirituels, aucun. Également remarquable par l'originalité de ses idées et par l'originalité de l'expression dont il revêtait les idées d'autrui, en disant même ce qu'il empruntait il ne disait rien que de neuf. Rien d'aussi piquant que sa conversation, si ce n'est les articles qu'il dispersa longtemps dans différents journaux, et que, dans les dernières années de sa vie, il ne plaça plus que dans le *Journal des Débats.* Je ne crois pas que, depuis Voltaire, on ait écrit rien de supérieur en critique ou en satire; car ses articles sur la littérature et sur la philosophie participent de ces deux caractères. Il unissait à l'esprit le plus délié la raison la plus solide, et à tout cela l'instruction la plus étendue. Personne n'apportait dans la discussion une dialectique plus subtile et plus serrée; personne non plus ne prêtait à des arguments plus puissants des formes plus mordantes, plus incisives. L'ironie était son arme familière. Les gens qu'il en a frappés, si invulnérables qu'ils se croient, en gardent tous des cicatrices plus ou moins profondes.

Je n'ai pas connu de caractère plus indépendant. Toute tyrannie lui était insupportable, toute sujétion même. C'est pour cela que, sous tous les régimes, il fut de l'opposition, passant pour royaliste sous la république, et pour républicain sous la monarchie, parce qu'il était ennemi de tous les excès. Il admira longtemps Napoléon sans l'aimer, et quelque temps il aima Louis XVIII sans l'admirer, mais prêt à le faire si ce prince justifiait les espérances qu'il avait fondées sur lui.

Désabusé dès la première restauration, avant la seconde il était dans l'opposition. « Avant de régner, me disait-il, Louis XVIII était sage et Napoléon aussi; dès qu'ils ont porté la couronne, tout a changé. Il semblerait qu'il suffise qu'elle touche une tête pour qu'elle soit frappée de démence. »

La franchise était une de ses qualités dominantes, comme on peut en juger par ce propos. En aucun temps, aucune considération n'a pu l'astreindre à dissimuler ou à déguiser ses opinions; aucune, pas même la crainte de la mort. En 1793, pendant que la terreur enchaînait toutes les langues, la sienne, se donnant plus de liberté que jamais, criblait sans relâche de sarcasmes les puissants du jour ; et ce n'était pas dans une société intime et sous la protection de portes bien fermées, mais au foyer de la Comédie, mais devant l'auditoire que lui donnait le hasard, qu'il leur livrait cette guerre qui faisait trembler pour lui tout le monde, excepté lui. Son imprudence le sauva. « Tu n'es pas un conspirateur, toi, lui disait un jour je ne sais quel jacobin qu'il persiflait ; les gens qui se cachent sont les seuls que nous redoutions, c'est eux que nous cherchons. Quant à toi, nous sommes sûrs de te trouver quand nous voudrons te prendre, et de te trouver déclamant contre nous à la Comédie. » Ils songeaient à le vouloir, et Hoffman, qui en avait été averti, ne venait plus depuis quelques jours à la Comédie quand leur mort prévint la sienne [1].

Hoffman avait quelque difficulté à s'énoncer, il bégayait. Cela tenait, je crois, à ce que l'activité de sa langue ne répondait pas à la rapidité avec laquelle se succédaient ses pensées. Il s'ensuivait que, dans cet encombrement d'idées, les mots se heurtaient et se gênaient entre eux à leur sortie : de là une impatience qui lui faisait souvent terminer en épigramme la phrase qu'il avait commencée dans l'intention la plus innocente.

Il allait peu dans le monde, où pourtant on ne fut jamais plus aimable que lui. A l'heure du spectacle, on le trouvait ordinairement au foyer de l'Opéra-Comique, amassant autour de lui, sans trop y songer, un cercle d'auditeurs qu'il captivait par une conversation pleine de lumières et de saillies, et d'où il ne sortait guère que pour aller retrouver ses livres, sa bonne et son chat, entre lesquels il passait la plus grande partie de sa journée [2].

[1] « La Comédie », c'est-à-dire le théâtre de la Comédie-Italienne, qu'on appelait ainsi par abréviation et par habitude, bien qu'il eût déjà pris le nom d'Opéra-Comique.

[2] Arnault : *Souvenirs d'un sexagénaire.*

Hoffman épousa plus tard la fille de Boullet, machiniste en chef de l'Opéra-Comique, puis de l'Opéra, homme distingué en son genre à qui l'on doit un intéressant *Essai sur la construction des théâtres*, et qui mourut

Tel est l'homme avec lequel Méhul fit ses débuts de compositeur dramatique et qui lui fournit son premier livret d'opéra-comique, *Euphrosine*, livret d'une teinte sombre et presque tragique. On peut supposer, avec quelque apparence de raison, que le tempérament du musicien, que les idées, les impressions échangées entre lui et son collaborateur ne furent pas sans influence sur le travail de celui-ci, sur la nature du sujet traité par lui et sur la couleur donnée à ce sujet. Fortement pénétré des doctrines de Gluck, peut-être aussi subissant la pression des événements si dramatiques qui se déroulaient chaque jour sous ses yeux, à cette époque si tourmentée de notre histoire, et qui exerçaient leur action sur son imagination mobile et puissante, Méhul entrevoyait comme une sorte de transformation, d'amplification du genre de l'opéra-comique tel que ses devanciers l'avaient conçu et qu'on le connaissait jusqu'alors. Il songeait à introduire et à naturaliser sur notre seconde scène lyrique quelques-uns des éléments de puissance et d'action que l'auteur d'*Alceste* avait si glorieusement mis en œuvre à l'Opéra, et il voulait, en s'attachant à la peinture musicale des grandes passions humaines, des plus violents mouvements de l'âme et des sens, trouver la possibilité d'exciter chez le spectateur cette émotion vigoureuse qui en est la conséquence naturelle et qui le frappe de terreur lorsqu'elle ne lui arrache pas des larmes.

Ce n'est pas que l'élément pathétique fût inconnu jusque-là de nos compositeurs, même dans le domaine un peu restreint de la comédie musicale : Grétry dans *Richard*, Philidor dans *Tom Jones*, Monsigny dans *le Déserteur*, avaient donné la preuve du contraire, aidés qu'ils étaient par leurs collaborateurs, particulièrement Sedaine, véritable homme de génie en son genre. Mais ce n'était là, si

d'une façon dramatique, en tombant du cintre, où il s'occupait de l'équipe d'un décor destiné à un ouvrage en répétitions, sur la scène de l'Opéra, où il se brisa les membres.

l'on peut dire, que des faits accidentels, presque fortuits. Chez Méhul, au contraire, il s'agissait d'un sentiment raisonné, d'une sorte de théorie mûrement réfléchie, d'une conception véritablement nouvelle chez nous au point de vue de l'application de la musique à la scène et qui pouvait se définir ainsi : la peinture de la passion dans le drame humain, en l'opposant à ce que l'on voyait sur la scène grandiose de l'Opéra : la peinture de la passion dans le drame héroïque ou fabuleux. *Euphrosine*, *Stratonice*, *Ariodant*, *la Caverne*, *Mélidore et Phrosine*, *Joseph*, devaient être les fruits de cette poétique nouvelle, qui certainement fut pour le public une source de jouissances encore inconnues et d'émotions sans cesse renouvelées. Dans cette voie généreuse et féconde, largement ouverte par lui, Méhul trouva bientôt de puissants auxiliaires, qui se rallièrent au drapeau qu'il déployait avec tant d'audace. Cherubini d'abord, puis Berton, Lesueur, Boieldieu même, s'élancèrent promptement à sa suite. Je ne parle pas de Grétry et de Dalayrac, qui, entraînés par l'exemple et voyant avec quelle faveur la foule accueillait les œuvres puissantes et mâles qui lui étaient offertes par tous ces jeunes artistes, derniers venus dans la carrière, voulurent à leur tour emboîter le pas derrière eux; leur génie ne les portait pas de ce côté, et l'on peut dire aussi que leur instruction était trop insuffisante pour leur permettre une telle évolution. Mais en présence de la réforme provoquée il y a tantôt un siècle par Méhul et menée à bien par lui et ses compagnons, on peut s'étonner du dédain que certains musiciens d'aujourd'hui font métier de professer pour cette forme si étonnamment souple et si merveilleusement élastique de l'opéra-comique, qui permettait à tous les genres de se produire tour à tour sur la même scène. Il est vrai qu'à cette époque, à cette époque qu'on pourrait appeler l'âge héroïque de notre musique dramatique, les grands hommes qui illustraient l'art français ne se croyaient pas tenus d'enfermer maladroitement et systématiquement leur génie dans une seule formule, dans un

moule unique, et qu'ils le pliaient volontairement et successivement à tous les genres, ce qui donne la preuve de leur immense supériorité. C'est ainsi que Méhul, après avoir écrit *Euphrosine*, *Stratonice*, *Joseph*, ne croyait pas se déshonorer en donnant *le Trésor supposé*, *une Folie* et *l'Irato*; que Cherubini se délassait de *Lodoïska* et des *Deux Journées* en composant *le Crescendo*; que Berton, après avoir offert au public *Montano et Stéphanie*, *le Délire*, *les Rigueurs du cloître*, faisait applaudir *Aline, reine de Golconde* et *Ninon chez Mme de Sévigné*... Ceux-là étaient des éclectiques, et trouvaient qu'en matière d'art toutes les formes sont heureuses lorsqu'elles atteignent la perfection.

Nous voici loin d'Hoffman et de son livret d'*Euphrosine ou le Tyran corrigé*. Ce livret, qui avait le tort d'être en cinq actes et en vers alexandrins, forme trop lourde pour la scène lyrique, renfermait encore d'autres défauts, opposés à ses très réelles qualités; particulièrement il était d'une lenteur et d'une longueur prodigieuses. Tel qu'il était cependant, il fournit à Méhul l'occasion d'écrire, pour son premier ouvrage représenté, une partition d'une telle valeur qu'elle le posa du premier coup en maître, fut pour lui le sujet d'un véritable triomphe, et — ce n'est pas une exagération de le dire — en vingt-quatre heures lui donna la célébrité. Obscur la veille, son nom était le lendemain sur toutes les lèvres. Et le succès éclatant d'*Euphrosine* était si bien son œuvre personnelle, ce succès s'adressait si exclusivement à la musique, que tandis que celle-ci révolutionnait le public et soulevait l'enthousiasme, le livret était l'objet de critiques très vives et généralement justifiées, qui obligèrent le poète à remanier profondément son ouvrage et à y opérer des réductions considérables.

Hoffman avait tiré le sujet de sa pièce d'un conte intitulé *Coradin*, publié quelques années auparavant dans la *Bibliothèque des romans*; ce sujet n'était pas sans quelque analogie avec celui des *Trois Sultanes*, mais il n'avait pas su ou voulu y introduire la note délicate et tendre qui

distingue la jolie comédie de Favart. Ce Coradin, tyran féodal, barbare avec ses vassaux, dur, orgueilleux, cruel envers tous, faisant profession de mépriser l'amour, finit cependant par être dompté par lui. Trois jeunes filles, trois sœurs, lui sont envoyées par leur père, le comte de Sabran, qui, partant pour une croisade, les confie à sa garde et à ses soins. L'une d'elles, Euphrosine, entreprend la tâche difficile d'apprivoiser le monstre; elle y parvient, non sans peine et sans péril, car un instant sa vie est en danger, et se fait épouser par lui, en dépit d'une rivale qui doit lui rendre les armes. Un type de médecin plaisant et bon enfant apporte un peu de gaîté et de variété dans ce drame poussé au noir[1].

C'est le 4 septembre 1790 qu'*Euphrosine* fit sur la scène de la Comédie-Italienne sa triomphante apparition. « Étranger aux intérêts de la Révolution, dit Arnault, cet opéra obtint néanmoins l'attention d'un peuple qui la refusait à tout ce qui alors ne s'y rattachait pas. Grâce aussi à l'habileté du poète qui lui avait fourni l'occasion de se montrer tout à la fois comique et pathétique, héroïque et bouffon, Méhul prit place entre le Corneille et le Molière de la musique, entre Gluck et Grétry. »

Mais la pièce, je l'ai dit, était trop longue, et une seconde intrigue, greffée sur la première et l'obscurcissant à l'aide de développements inutiles, lui faisait le plus grand tort. En dépit de l'effet saisissant qu'avait produit la musique, en dépit d'une interprétation excellente, à laquelle prenaient part Philippe, Solié, Trial, Mmes Saint-Aubin, Desforges, Gontier et les deux jeunes demoiselles Renaud,

[1] Chose assez singulière, Hoffman n'a pas fait chanter une seule fois l'héroïne mise en scène par lui. Dans tout le cours de l'ouvrage, Euphrosine ne fait entendre ni un air, ni une romance, elle ne prend pas même part à un duo, et se borne à faire sa partie dans les morceaux d'ensemble. On dirait une gageure. — Je ferai remarquer que le sujet d'*Euphrosine* nous a été emprunté un peu plus tard — comme tant d'autres! — par la scène italienne, et que c'est sur ce sujet que le poète Ferretti a écrit pour Rossini le livret de *Matilde di Sabran*.

il fallut la raccourcir; à la quatrième représentation elle fut réduite en quatre actes, et lors de la reprise qui en fut faite quelques années après, le 22 août 1795, elle n'en comptait plus que trois. C'est sous cette dernière forme qu'elle s'est maintenue au répertoire de l'Opéra-Comique pendant plus de quarante ans.

Il n'est pas besoin de dire que la partition d'*Euphrosine* est écrite en un style qui n'aurait plus cours aujourd'hui pour une œuvre nouvelle, et que parfois la langue en a considérablement vieilli. Mais comme le beau reste toujours beau en dépit des fluctuations de la mode et du goût, comme le sentiment pathétique et l'émotion qu'il provoque sont de tous les temps, comme, du reste, cette superbe et mâle partition, première œuvre rendue publique d'un jeune artiste de vingt-sept ans, est écrite avec une sûreté de main prodigieuse et qu'elle semble avoir la solidité de ces monuments antiques qui défient le temps et les siècles, elle reste digne de la plus complète admiration et ne saurait inspirer trop d'estime pour le génie d'un musicien qui entrait dans la carrière par un chef-d'œuvre et dont le coup d'essai était un coup de tonnerre. Je ne m'attarderai pas cependant à l'analyser dans son entier, à faire ressortir la verve de l'ouverture, le joli caractère bouffe du premier air d'Alibour, les heureuses qualités qui distinguent le quatuor du premier acte et divers autres morceaux, voulant réserver toute mon attention pour deux pages magistrales, le finale du premier acte, et le fameux duo dit «de la jalousie», au second, qui devint immédiatement célèbre et plaça Méhul, dès son début, au premier rang de nos compositeurs dramatiques.

Ce duo fit fureur, en effet, et partout il était signalé comme un chef-d'œuvre. « On a distingué au second acte, disait le *Journal de Paris* dans son compte-rendu, un superbe duo, où la jalousie est fortement exprimée. *Il faut que ce morceau soit réellement supérieur; il était annoncé comme tel, et n'en a pas moins produit d'effet.* » Et l'*Almanach général des spectacles*, de son côté : « Il y a longtemps qu'on

n'a entendu sur ce théâtre une musique d'un aussi beau caractère; *elle est parfois sublime;* il y a entre autres un duo, au second acte, qui est admirable dans l'ensemble et dans tous ses détails. » Enfin, Grétry, peu prodigue de louanges envers ses confrères, comme chacun sait, parlait de ce morceau dans les termes extraordinairement enthousiastes que voici: — « Le duo d'*Euphrosine* ferait-il un effet aussi impérieux, s'il n'était précédé de musique mélodieuse et d'effets d'harmonie qui ne sont qu'en demi-teintes, en comparaison des couleurs fortes de ce morceau? L'orchestre immense de l'Opéra avait déjà étonné les spectateurs par ses déploiements magnifiques; mais on était loin de s'attendre à des effets terribles sortant de l'orchestre de l'Opéra-Comique. Méhul l'a tout à coup triplé par son harmonie vigoureuse, et surtout propre à la situation. Il a dû voir qu'il est inutile d'exiger des musiciens de l'orchestre des efforts extraordinaires; soyons forts de vérité, l'orchestre fournira toujours au gré de nos désirs. Je ne balance point à le dire : le duo d'*Euphrosine* est peut-être le plus beau morceau d'effet qui existe. Je n'excepte pas même les beaux morceaux de Gluck. Ce duo est dramatique : c'est ainsi que Coradin, furieux, doit chanter; c'est ainsi qu'une femme dédaignée et d'un grand caractère doit s'exprimer; la mélodie en premier ressort n'était point ici de saison. Ce duo vous agite pendant toute sa durée; l'explosion qui est à la fin *semble ouvrir le crâne des spectateurs avec la voûte du théâtre.* Dans ce chef-d'œuvre, Méhul est Gluck à trente ans; je ne dis pas Gluck lorsqu'il avait cet âge, mais Gluck expérimenté, et lorsqu'il avait soixante ans, avec la fraîcheur du bel âge... » Tout ce que dit ici Grétry est d'une justesse absolue. Mais il faut ajouter que si, effectivement, le sentiment dramatique de cette page admirable est d'une puissance surprenante, Méhul, dès ses premiers pas, montrait une habileté bien rare dans la pratique de son art et une science étonnante de l'emploi du procédé matériel en vue de l'effet à produire. Dans

l'accompagnement de ce duo se trouve un trait de violons en doubles croches, pressé, rapide, haletant, qui, après s'être produit une première fois, se présente de nouveau vers la fin du morceau. Mais, après un dessin instrumental aussi vif, aussi serré, aussi précipité, comment trouver, pour la péroraison, une forme d'accompagnement plus puissante encore, plus entraînante, et d'une plus grande force d'expression? Le compositeur l'a trouvée, non plus cette fois dans l'emploi d'une seule formule rythmique, mais, au contraire, dans la diversité simultanée des rythmes et dans leur opposition entre eux. Alors, sur les dernières phrases du chant, il fait frapper chaque temps de la mesure par les altos et les violoncelles, tandis que les seconds violons accusent chaque demi-temps à l'aide de syncopes vigoureuses, et que les premiers violons et les contre-basses font entendre, en haut et en bas, un énergique trémolo mesuré; et pendant ce temps, la masse des instruments à vent, avec les cuivres bien ouverts, soutient de longues tenues qui semblent fondre et harmoniser dans leur imposante sonorité tous ces rythmes violents et contraires. On ne peut se figurer l'effet saisissant de cet échafaudage orchestral.

Quant au finale du premier acte, morceau charmant et d'une excellente facture, construit et conduit avec une véritable *maestria*, il donne lieu à une remarque intéressante. On sait tout le parti que Richard Wagner a tiré, dans ses dernières œuvres, de l'emploi persistant de certains motifs caractéristiques consacrés par lui à tel ou tel personnage, et qui se reproduisent obstinément à chaque apparition de ce personnage, avec d'incessantes modifications harmoniques et rythmiques. Ce procédé, déjà employé, mais en quelque sorte incidemment, par Weber et Meyerbeer (et avant eux par notre Herold, dans son joli opéra de *la Clochette*, il y a plus de soixante ans), a été porté à sa plus grande puissance par le maître saxon et érigé par lui en une sorte de principe esthétique. Or, il n'est pas sans intérêt de savoir

que Méhul, dans le premier finale d'*Euphrosine*, s'est servi de ce moyen particulier d'expression scénique, d'une façon accidentelle assurément, embryonnaire si l'on peut dire, mais avec une volonté caractéristique. La situation traitée dans ce morceau est celle-ci : Euphrosine déclare à ses sœurs et au médecin Alibour qu'elle veut faire la conquête de Coradin, en dépit des efforts de certaine comtesse qui poursuit ce dernier de ses obsessions, et l'amener à l'épouser ; la comtesse, qui a connaissance de son projet, paraît sur ces entrefaites, et les deux rivales, après s'être raillées d'abord mutuellement, exhalent bientôt la haine qu'elles ressentent l'une pour l'autre ; c'est alors que Coradin, attiré par le bruit, arrive à son tour, s'informe, et entre en fureur en apprenant les visées ambitieuses d'Euphrosine, qui, sans se déconcerter ni s'émouvoir, continue d'affirmer à ses sœurs qu'elle compte sur la réussite de son entreprise. Le morceau, qui est en *si* bémol et de développements considérables, commence par une ritournelle très vive, que rattache à la phrase vocale initiale ce petit trait de hautbois, absolument à découvert :



Euphrosine établit alors la mélodie sur ce vers :

Mes chères sœurs, laissez-moi faire,

et lorsque, après les premiers développements, elle reprend ce vers avec le premier motif, ce n'est que lorsque le hautbois a fait entendre, sous forme de rentrée, les deux dernières mesures du petit trait qui leur a servi d'introduction la première fois :



Après divers changements de rythme et de tonalité, après tout l'épisode de la dispute des deux femmes, le ton de *si* bémol reparaît, et Euphrosine reprend de nouveau le motif d'entrée, mais non sans que le hautbois l'ait préparée ainsi :



Enfin Coradin paraît, un dernier épisode se déroule, et la péroraison se prépare sur la reprise de la phrase d'Euphrosine, qui cette fois dit à ses sœurs :

> Je vous l'ai dit, je vous le dis encore,
> Coradin sera mon époux.

mais elle n'attaque ainsi la strette que lorsque le hautbois lui a donné en quelque sorte la réplique en exécutant la dernière mesure de son petit trait caractéristique :



On voit donc ici, d'une façon bien évidente, le germe du procédé employé avec tant d'insistance par Richard Wagner dans ses œuvres préférées, et il est assez curieux de savoir et de découvrir que ce procédé a été mis en usage par Méhul il y a tantôt un siècle [1].

[1] Méhul n'était même pas le premier à user de ce procédé, dont on peut dire que l'auteur de *Lohengrin* a poussé l'emploi jusqu'à la manie. Avant lui, Grétry, dans divers ouvrages, avait fait ressortir ainsi certains dessins caractéristiques; on en trouve des exemples dans *la Fausse Magie*, et aussi dans *Richard Cœur-de-Lion*, où le motif d'« une fièvre brûlante » est entendu plusieurs fois avant et après la romance. Plus tard, Mozart dans *Don Juan*, Herold dans *la Clochette*, Weber dans *Euryanthe*, ont fait de même. On voit que le *leitmotiv*, qui fait pousser aux wagnériens des cris de pamoison, n'a pas attendu la venue de leur idole pour faire son entrée dans le monde musical.

Pour les raisons que j'ai données plus haut, l'apparition d'*Euphrosine* marque une date dans l'histoire de notre opéra-comique. A partir de ce moment, le temps des « pièces à ariettes » est passé, et le rôle de la musique acquiert une importance considérable dans les ouvrages qui sont représentés sur notre seconde scène lyrique. Sans mettre précisément la statue dans l'orchestre, pour employer l'expression de Grétry, nos compositeurs donnent à celui-ci plus de corps, plus de couleur qu'on ne lui en avait accordé jusque-là, ils le mêlent plus étroitement à l'action musicale, en même temps qu'ils augmentent la part faite à la déclamation, tout en s'efforçant de peindre avec force et avec vérité jusqu'aux élans les plus fougueux de la passion la plus intense. En un mot ils introduisent le drame dans la comédie, apportent par ce fait une plus grande variété dans l'expression des sentiments mis en scène, étendent d'une façon considérable le domaine d'un genre un peu trop circonscrit et, en doublant la somme des émotions, excitent chez le spectateur des impressions que celui-ci n'avait pas encore ressenties et qu'il était tout surpris de rencontrer là où elles lui étaient inconnues. C'est à Méhul — il faut le constater et on ne doit pas l'oublier — qu'est due cette réforme importante; et le fait est d'autant plus à remarquer qu'il donna du premier coup le signal de cette réforme, sans tergiversations, sans tâtonnements, et que son premier ouvrage fut pour lui l'occasion d'une fière et éclatante déclaration de principes.

D'ailleurs si l'on veut, en ce qui touche la valeur scénique et dramatique de la partition d'*Euphrosine*, l'opinion d'un juge singulièrement difficile à contenter sous ce rapport, on n'a qu'à lire ces lignes de Berlioz et à les mettre en regard de l'appréciation de Grétry; pour satisfaire aussi complètement deux artistes d'un tempérament musical aussi dissemblable, pour exciter à ce point l'admiration de l'un et de l'autre, il fallait vraiment que l'œuvre de Méhul fût un chef-d'œuvre :

« Malgré le nombre de beaux et charmants ouvrages qui lui ont succédé, dit Berlioz, je suis obligé d'avouer qu'*Euphrosine et Coradin* est resté pour moi le chef-d'œuvre de son auteur. Il y a là dedans à la fois de la grâce, de la finesse, de l'éclat, beaucoup de mouvement dramatique, et des explosions de passion d'une violence et d'une vérité effrayantes. Le caractère d'Euphrosine est délicieux, celui du médecin Alibour, d'une bonhomie un peu railleuse ; quant au rude chevalier Coradin, tout ce qu'il chante est d'un magnifique emportement. Dans cette œuvre apparue en 1790, et toute radieuse encore de vie et de jeunesse à l'heure qu'il est, je me borne à citer en passant l'air du médecin : *Quand le comte se met à table*, celui du même personnage : *Minerve, ô divine sagesse !* le quatuor pour trois soprani et basse, où figure avec tant de bonheur le thème si souvent reproduit : *Mes chères sœurs, laissez-moi faire*, et le prodigieux duo : *Gardez-vous de la jalousie*, qui est resté le plus terrible exemple de ce que peut l'art musical uni à l'action dramatique, pour exprimer la passion. Ce morceau étonnant est la digne paraphrase du discours d'Iago : « Gardez-vous de la jalousie, ce monstre aux yeux verts », dans l'*Othello* de Shakespeare... La première fois que j'entendis *Euphrosine*, il y a vingt-cinq ou vingt-six ans, il m'arriva de causer un étrange scandale au théâtre Feydeau, par un cri affreux que je ne pus contenir à la péroraison de ce duo : *Ingrat, j'ai soufflé dans ton âme !* Comme on ne croit guère dans les théâtres à des émotions aussi naïvement violentes qu'était la mienne, Gavaudan, qui jouait encore le rôle de Coradin, où il excellait, ne douta point qu'on n'eût voulu le railler par une farce indécente, et sortit de la scène, courroucé. Il n'avait pourtant jamais peut-être produit d'effet plus réel. Les acteurs se trompent plus souvent en sens inverse [1]. »

Le succès d'*Euphrosine* ne fut pas seulement profitable à

[1] Berlioz : *les Soirées de l'orchestre*, pp. 394-395.

Méhul[1] ; il fut aussi très heureux pour Mme Saint-Aubin, qui, appartenant à la Comédie-Italienne depuis quatre années, ne s'y était pas vue chargée encore d'une création aussi importante que le rôle d'Euphrosine, rôle qui la mit absolument hors de pair. Encore faut-il dire que celui-ci ne lui était pas primitivement destiné, et qu'elle ne le dut qu'à une maladresse de Mme Dugazon. L'éditeur des œuvres d'Hoffman nous apprend ce fait dans la notice placée par lui en tête du livret d'*Euphrosine :* — « Une impolitesse de madame Dugazon priva cette actrice du rôle d'Euphrosine, que l'auteur lui destinait. Idole du parterre, madame Dugazon croyait pouvoir traiter tous les hommes de lettres avec une capricieuse indifférence. Ne s'étant pas trouvée à la première lecture de la pièce, elle en indiqua une seconde, à laquelle M. Hoffman se rendit avec une rigoureuse exactitude ; non-seulement madame Dugazon

[1] J'ai eu la curiosité de relever, sur les registres de recettes du théâtre Favart, celles des trente-deux premières représentations d'*Euphrosine ;* c'est un petit document qui, après tout, ne manque pas de quelque intérêt. Le voici :

1re	(4 septembre)	3.712 l.	14 s.	17e	(8 novembre)	1.674 l.	18 s.
2e	(6 —)	2.035	10	18e	(11 —)	1.315	16
3e	(9 —)	1.432	16	19e	(13 —)	807	12
4e	(11 sept. en 4 act.)	1.456	16	20e	(25 —)	1.793	2
5e	(15 —)	1.402	16	21e	(28 —)	2.867	8
6e	(18 —)	2.118	12	22e	(2 décembre)	1.458	12
7e	(20 —)	2.513	14	23e	(9 —)	2.133	12
8e	(23 —)	2.121	12	24e	(12 —)	2.816	2
9e	(26 —)	3.155	8	25e	(30 —)	1.894	14
10e	(10 octobre)	2.805	18	26e	(10 janvier)	1.749	12
11e	(12 —)	1.881	12	27e	(23 —)	3.633	2
12e	(20 —)	1.780	4	28e	(31 —)	1.849	16
13e	(23 —)	1.362	18	29e	(12 février)	1.998	6
14e	(25 —)	1.414	4	30e	(1er mars)	1.943	14
15e	(31 —)	3.067	4	31e	(16 —)	2.182	10
16e	(4 novembre)	1.705	4	32e	(31 —)	1.401	6

La 33e n'eut lieu que le 13 août 1791, après une interruption de quatre mois et demi, pendant laquelle la pièce avait été l'objet d'un nouveau remaniement, car les registres la mentionnent ainsi : « 33e d'*Euphrosine,* avec un 3me acte nouveau. »

n'y vint pas, mais elle ne daigna même pas faire prévenir de son changement de résolution. Justement piqué de cette conduite, l'auteur offrit sur-le-champ son rôle à madame Saint-Aubin, qui ne jouissait pas encore de toute sa renommée. L'ouvrage ne perdit rien à ce changement. Hâtons-nous de dire à la louange de madame Dugazon qu'elle n'en garda pas rancune à M. Hoffman; car, lorsque celui-ci annonça la lecture de *Stratonice*, elle s'empressa de lui écrire qu'il lui était encore impossible d'entendre son ouvrage, mais qu'elle acceptait d'avance et sans examen le rôle qu'il voudrait bien lui confier. Quel homme, quel auteur surtout, aurait pu résister à une pareille réparation[1]! »

Le succès de Mme Saint-Aubin, femme aussi charmante et distinguée qu'elle était artiste accomplie, et le triomphe de Méhul créèrent entre la cantatrice et le compositeur une affection tendre et dévouée, une amitié sincère et solide que put rompre seulement la mort de ce dernier. Plus tard, Méhul confia encore à Mme Saint-Aubin deux rôles importants dans deux de ses grands ouvrages : *Mélidore et Phrosine* et *Gabrielle d'Estrées*. Au reste, il fut généralement heureux en ce qui concerne les interprètes féminins de ses œuvres : Mme Dugazon dans *Stratonice*, Mlle Philis dans *une Folie* et *l'Irato*, Mme Scio dans *Joanna* et dans *Uthal*, Mme Gavaudan dans *Joseph*, *Gabrielle d'Estrées*, *le Prince troubadour*, Mme Boulanger dans *la Journée aux*

[1] Le rôle d'Euphrosine fut joué successivement, après Mme Saint-Aubin, par Mmes Gavaudan, Belmont, Boulanger, Pradher, Letellier; après Mme Desforges, on vit dans celui de la comtesse Mlles Rousselois et Thibaut, Mmes Bouzigues et Lemonnier. Le rôle de Coradin, créé par Philippe, fut joué ensuite par Huet et devint l'un des triomphes de Gavaudan. *Euphrosine*, qui, jusque vers 1830, ne quitta pour ainsi dire jamais le répertoire, servit aux débuts de nombreux artistes : Mmes Belmont (Euphrosine) 1807; Rolland (Alibour), Mlle Regnault (Éléonore) 1808; Mlle Rousselois (la Comtesse), 1809; Mme Boulanger (Euphrosine), 1811; Mlle Thibault (la Comtesse), 1822; Mme Bras (la Vieille), Mondonville (Alibour), 1825; Oudinot (Coradin), 1826; Mme Fleuriet-Bouzigues (la Comtesse), Molinier (Alibour), 1827; Edouard (Coradin) 1828; etc., etc.

aventures, ne laissèrent rien à désirer ni au compositeur ni au public.

Pour en revenir à *Euphrosine,* Méhul, heureux de l'éclatante réussite de son premier ouvrage, voulut faire partager à sa mère la joie que ce succès lui faisait éprouver. Il lui dédia sa partition, et il le fit en ces termes empreints d'une tendresse respectueuse :

A MA MÈRE

Permettez-moi de placer votre nom à la tête de cet ouvrage. C'est le premier qui soit sorti de mes mains, je vous en dois l'hommage à toutes sortes de titres. Que ne puis-je rappeler ici tout ce que vous avez fait pour moi ! On verrait qu'en vous dédiant cette production je ne fais que vous offrir le prix de vos soins. Daignez la recevoir avec bonté ; c'est le tribut de la plus vive reconnaissance.

MÉHUL [1].

[1] Je dois faire remarquer que si tous les exemplaires de la partition d'*Euphrosine* portent la mention de cette dédicace, tous n'en donnent pas le texte, qui est placé sur le verso du titre. Il y a eu deux tirages, faits à l'aide des mêmes planches, mais indiquant un nom différent d'éditeur ; les exemplaires qui portent le nom de Cousineau père et fils contiennent la dédicace ; ceux qui portent le nom de Meysenberg ne l'ont point.

CHAPITRE V.

L'accueil enthousiaste que le public avait fait à *Euphrosine*, l'éclat que la représentation de cet ouvrage avait jeté tout d'un coup sur le nom de Méhul rafraîchirent la mémoire de l'administration de l'Opéra, qui se souvint aussitôt que depuis plusieurs années elle avait dans ses cartons une œuvre du jeune compositeur. Peut-être, sans cette circonstance, *Cora et Alonzo* n'eût-il jamais été représenté ; mais dès que l'on vit qu'*Euphrosine* avait conquis la faveur générale, on s'empressa de rechercher l'œuvre naguère dédaignée, d'en organiser les études, de la mettre en répétitions, de faire exécuter pour elle un décor à grand effet, et les choses allèrent d'un tel train que, cinq mois à peine après l'apparition d'*Euphrosine*, le 15 février 1791, l'Opéra donnait la première représentation de *Cora*, à qui l'on s'était contenté de retrancher la moitié de son titre.

Nous avons vu que le poème de cet ouvrage, qui comportait quatre actes, était dû à un écrivain nommé Valadier. C'était la mise en action de l'épisode des amours d'Alonzo et de Cora dans le roman alors si fameux de Marmontel, *les Incas*. Malheureusement l'auteur était inexpérimenté, et il semble bien que c'est la faiblesse de son livret qui causa la chute non contestable de l'œuvre pour laquelle Méhul s'était fait son collaborateur, chute que *le Mercure* enregistrait dans ces termes assez secs : « On a donné sur le théâtre de l'Opéra une nouvelle tragédie lyrique intitulée *Cora*. Elle a peu réussi. Nous n'entrerons dans aucun détail, à moins qu'elle ne se relève dans l'opinion publique. » Le compte-rendu, très bref aussi, du *Journal de Paris*, suffit pourtant à nous faire entendre que

Méhul n'était point responsable du résultat : — « Quoique la première représentation de *Cora*, disait ce journal, n'ait pas obtenu un succès très marqué, la musique en général a paru d'une composition savante, et plusieurs morceaux ont été très applaudis. Elle est de M. Méhul, jeune compositeur, qui a donné déjà sur le Théâtre-Italien un ouvrage dont les beautés, généralement senties, prouvent un talent décidé. Les ballets sont de la composition de M. Gardel. Le public a donné de grands applaudissements à la décoration qui représente un volcan en explosion[1]. »

En réalité, la chute fut complète, et l'ouvrage ne se releva pas. Cinq représentations seulement en furent données (les 15, 18, 20 et 25 février et 4 mars), puis il n'en fut plus question. Il est heureux sans doute pour Méhul que la négligence de l'Opéra lui ait permis de débuter par *Euphrosine*. Qui sait, se présentant pour la première fois au public avec *Cora*, si sa carrière n'eût pas été entravée pendant de longues années, et s'il n'eût pas ainsi payé douloureusement les fautes de son collaborateur ? Celui-ci, du reste, soit par modestie, soit pour toute autre cause, jugea à propos de conserver l'anonyme, et resta par conséquent inconnu du public, tous les petits secrets du théâtre n'étant pas alors, comme aujourd'hui, à la merci d'une presse avide de révélations. Le livret de *Cora* porte simplement cette mention : — « Les paroles, de M***. La musique, de M. Méhul[2] ».

[1] *Les Spectacles de Paris* faisaient nettement la part du poète et celle du compositeur : — « Peu d'ensemble, de très beaux vers, mais de la négligence dans le poème. Des morceaux du plus grand mérite, et dignes de l'auteur d'*Euphrosine* ».

[2] Voici qu'elle était la distribution de *Cora* :

Ataliba, roi de Quito. . . .	Laïs.
Alonzo, général espagnol . .	Rousseau.
Le grand-prêtre	Chéron.
Cora	Mlle Gavaudan cadette.
Zémor, père de Cora . . .	Chardini.
Zélia, mère de Cora	Mlle Maillard.
Zulma, amie de Cora . . .	Mlle Mullot.
Un guerrier.	Martin.

Mais le succès d'*Euphrosine*, succès persistant et qui survivait à la chute de *Cora*, engagea naturellement ses auteurs à unir leurs efforts pour se présenter de nouveau devant le public du théâtre Favart[1], qui les avait une première fois si bien accueillis. Il s'agissait, pour cette seconde épreuve, d'une œuvre de proportions beaucoup moins vastes et dont les développements étaient facilement condensés en un seul acte, bien que son caractère fût tendre et pathétique.

On connaît le trait de générosité paternelle attribué par la tradition à Séleucus Nicator, roi de Syrie et fondateur de la dynastie des Séleucides. Ce monarque aimait une jeune princesse grecque du nom de Stratonice et allait en faire son épouse, lorsqu'il apprend que son fils, miné par un mal dont il a cherché vainement à découvrir la cause, se meurt précisément d'amour pour la belle Stratonice, qui partage sa passion. Les deux amants, soumis aux désirs de Séleucus et respectueux de ses volontés, ne s'étaient même pas avoué leur amour, et le sacrifice de leur bonheur va s'accomplir par le mariage de Stratonice, lorsque leur secret se trouve dévoilé. Séleucus alors renonce à celle dont il voulait faire sa femme, et la donne à son fils, se sacrifiant ainsi lui-même. Tel est le sujet qu'Hoffman résolut de traiter, avec l'aide de Méhul, sous forme de comédie lyrique[2]. Ce sujet, un peu froid peut-être, un peu contenu pour le théâtre, où l'analyse des sentiments doit toujours céder la place à la peinture de la passion, n'est cependant pas dépourvu d'intérêt ; et ce qui le prouve, c'est qu'à cette époque même et depuis cent cinquante ans, dix auteurs, en France seulement,

[1] Comédie-Italienne, théâtre Favart, Opéra-Comique national, — tels sont les divers titres qui, à partir de la période révolutionnaire, servirent indifféremment à désigner ce théâtre depuis si longtemps chéri des Parisiens.

[2] « Comédie héroïque », dit le livret. — Ce sujet de *Stratonice* a été directement emprunté par les modernes à un aimable et touchant récit de l'écrivain grec Lucien, intitulé *la Déesse de Syrie*.

l'avaient transporté sur la scène. Tout d'abord, un nommé Brosse en avait fait le fond d'une comédie intitulée *Stratonice ou le Malade d'amour* (1644) ; après lui, Montauban, Fayot et Quinault en avaient tiré chacun une tragédie-comédie, le premier sous le titre de *Séleucus* (1652), les deux autres sous celui de *Stratonice* (1657 et 1660) ; vint ensuite Thomas Corneille, dont la tragédie d'*Antiochus* parut à l'Hôtel de Bourgogne le 25 mai 1666 ; au siècle suivant, la Comédie-Italienne offrait à son public un canevas italien fondé sur le même sujet, *Lélio délirant par amour* (24 septembre 1716), et enfin l'ancien Opéra-Comique représentait, le 22 septembre 1758, une pièce à ariettes intitulée *le Médecin de l'amour*, dont les paroles étaient dues à Auseaume et la musique à Laruette. Mais ce n'est pas tout, et divers écrivains dramatiques avaient employé l'épisode de Stratonice dans quelques-uns de ces ouvrages si fort à la mode au dix-septième et au dix-huitième siècle, où chaque acte formait une action détachée et indépendante. Dès 1642, un certain Gillet avait fait représenter sous ce titre : *le Triomphe des cinq passions*, une comédie dont le troisième acte offrait *l'Amour d'Antiochus et de Stratonice ;* soixante ans plus tard, en 1703, Danchet et Campra donnaient à l'Opéra un ouvrage en quatre actes, *les Muses*, dont le quatrième présentait le même sujet, bien que les noms des personnages eussent été changés[1] ; en 1729, La Grange-Chancel faisait jouer à la Comédie-Italienne *les Jeux olympiques* ou *le Prince malade*, « comédie héroïque » où les amours de Stratonice et d'Antiochus étaient encadrées dans une action fastueuse et brillante ; enfin, en 1745, Cahuzac et notre grand Rameau offraient au public de l'Académie royale de

[1] Cet acte, qui portait pour titre particulier *l'Amour médecin*, était ainsi distribué :

Géronte.	Desvoyes.
Éraste, son fils	Cochereau.
Ericine.	Mlle Maupin.
Dirée	Mlle Cochereau.

musique un opéra en trois actes intitulé *les Fêtes de Polymnie*, dont le second, qui avait pour titre particulier *l'Histoire*, faisait encore revivre le même épisode[1].

On voit que cette histoire touchante des amours de Stratonice et d'Antiochus n'était pas nouvelle au théâtre. Je persiste à croire pourtant que ce sujet est un peu nu, un peu froid pour la scène, étant donnée surtout la façon dont il a été traité par Hoffman, sans aucun accessoire, sans le secours d'aucun élément étranger à une action d'une intimité quelque peu rigide et sévère, rendue plus austère encore par le milieu dans lequel elle se produisait[2]; il ne s'agissait que d'un acte à la vérité, et cet acte, écrit en vers, affectait une forme vraiment littéraire, bien qu'on lui pût reprocher parfois une certaine lourdeur. Mais, après tout, qui pourrait songer à se plaindre du choix fait par le poète, en voyant que son travail a inspiré au musicien un aussi incomparable chef-d'œuvre que cette admirable partition de *Stratonice*, l'une des merveilles les plus accomplies qui soient jamais sorties d'un cerveau humain ! Méhul, plus tard, s'est élevé parfois aussi haut que *Stratonice*, particulièrement dans *Joseph*, qui reste, lui aussi, un monument impérissable, et sans analogue dans l'art d'aucun pays ; mais jamais il n'a fait mieux, et l'on peut dire qu'au point de vue soit du style, soit de la couleur, soit de l'expression, soit du sentiment poétique, *Stratonice* est une œuvre absolument achevée, où la tendresse émue et la majesté mélancolique,

[1] Voici quels étaient les interprètes de celui-ci :

Séleucus	Chassé.
Stratonice.	Mlle Chevalier.
Antiochus.	Jélyotte.
Une Syrienne	Mlle Coupée.

Il faut mentionner encore un ouvrage de Langlé, *Antiochus et Stratonice*, représenté sans succès à Versailles, selon Fétis, en 1786.

[2] « Il fallait tout le charme et la passion de *Stratonice* pour sauver ce que la gravité historique du costume et du style grec avait de trop sévère pour les habitués de l'Opéra-Comique. ». — (Vieillard : *Méhul, sa vie et ses œuvres.*)

s'épandant en accents d'une nouveauté saisissante, produisent une impression indéfinissable. Et l'artiste qui produisait un tel chef-d'œuvre n'avait pas trente ans !

C'est le 3 mai 1792 qu'on vit paraître cette noble *Stratonice* sur la scène du théâtre Favart [1]. L'ouvrage était joué par quatre artistes qui, tous, en dehors de leur talent de chanteurs, étaient des comédiens accomplis, qualité indispensable pour un ouvrage d'un tel genre et d'un tel caractère. Ces quatre artistes étaient Mme Dugazon (Stratonice), Philippe (Séleucus), Michu (Antiochus) et Solié (Érasistrate). Il semble, à regarder de près, que le public et la critique aient été, au premier abord, jusqu'à un certain point déroutés par les allures un peu solennelles d'une pièce que son genre paraissait rapprocher plutôt de la Comédie-Française que de l'Opéra-Comique. On sent en effet quelque gêne, quelque effort dans l'expression de l'opinion émise par certains journaux sur la valeur de l'œuvre et même sur son succès ; ce n'est pas, par exemple, sans une sorte de timidité, de réserve pour ainsi dire inconsciente que le *Journal de Paris*, dont l'influence était grande alors en tout ce qui touchait les questions artistiques ou littéraires, constatait ce succès : — « ...Pour la musique, disait-il, qui est de M. Méhul, elle est très plaintive, très expressive : on y a vivement applaudi des morceaux d'un grand effet. Enfin, cette pièce, fort bien rendue par Mme Dugazon et par MM. Philippe, Michu et Solier, a eu véritablement du succès, et l'on a rendu justice au mérite du poète et du musicien, même après avoir éprouvé que ce sujet, qui offre des scènes intéressantes, a une certaine tristesse, une certaine monotonie qui en est réellement inséparable. »

En regard de la note un peu hésitante donnée par le *Journal de Paris*, il faut pourtant placer le jugement du *Mercure*, qui, plus franc du collier, ne craignait pas de se laisser aller à l'enthousiasme. Voici comment s'exprimait

[1] Le spectacle de la première représentation comprenait, avec *Stratonice*, *la Mélomanie*, de Champein, et *la Bonne Mère*, comédie de Florian.

ce recueil, dont l'opinion, on le sait, faisait autorité en matières théâtrales, celles-ci étant du domaine exclusif de Framery, qui était à la fois auteur dramatique et musicien fort instruit :

Sans le secours des poignards, des poisons, des cachots et de tout cet échafaudage à la mode, sans tableaux et sans grands mouvemens, avec un sujet d'une simplicité antique et trop connu pour admettre des incidens nouveaux, M. Hoffman a eu l'art d'obtenir un succès très brillant dans *Stratonice*, pièce lyrique en un acte qui se donne au Théâtre-Italien...

Cet ouvrage est une nouvelle preuve des talens de M. Hoffman, déjà distingué par l'élégance et la pureté de son style. Dans *le petit nombre de vers* qui composent cette pièce, on trouve *un grand nombre de vers* charmans.

Le compositeur est M. Méhul, auquel son premier ouvrage, *Euphrosine*, a déjà procuré la plus brillante réputation. Celui-ci ne peut que l'assurer davantage. Tous ses morceaux sont parfaitement sentis, et la manière de ce jeune auteur, perfectionnée de jour en jour, est déjà digne, à beaucoup d'égards, de servir de modèle. Il n'y a que six morceaux dans cette pièce, et il y en a deux qui sont des chefs-d'œuvre ; l'un est un air d'un chant délicieux, soutenu d'un accompagnement aussi brillant que simple, et qui rappelle parfaitement la manière de Sacchini, quoiqu'on n'y puisse pas reprocher la moindre trace d'imitation ; l'autre est un quatuor concerté, plus remarquable encore à cause de son étendue et de son importance. Il est rempli d'idées extrêmement heureuses, et ce sont peut-être ces détails qui ont le plus contribué à son succès, quoique ce n'en soit pas assurément le plus grand mérite. Un homme médiocre peut rencontrer aussi des idées heureuses ; mais ce qui n'est pas également à sa portée, c'est cette parfaite unité de dessin, cette connexion intime entre les phrases correspondantes, cet art de ménager des oppositions sans disparates, de ramener un ou deux motifs principaux sans monotonie et sans longueur ; de déployer dans l'orchestre de la richesse sans confusion, sans étouffer les paroles, et sans sacrifier le chant de la partie vocale ; cet art enfin de moduler à propos, facilement et sans recherche, mérite assez rare aujourd'hui parmi nos jeunes compositeurs, qui semblent ne pas se soucier de plaire, pourvu qu'ils étonnent, et qui s'embarrassent peu d'être baroques, pourvu qu'on les croie savans. M. Méhul lui-même n'est pas exempt de ce reproche, mais on voit qu'il s'en corrige. Cet ouvrage, aussi soigné que ses premiers, a moins de ces combinaisons laborieuses, et plus de cet aimable abandon qui délasse l'auditeur.

Les justes éloges que nous croyons devoir à M. Méhul nous empêchent de nous étendre sur le mérite des acteurs. Nous nous bornerons

à dire que la pièce est parfaitement jouée par Mme Dugazon, MM. Michu, Philippe et Sollier. L'exécution de l'orchestre n'est pas moins soignée; on voit que les musiciens y mettent de la prédilection et de l'amour [1].

Après le premier moment de surprise causé par une pièce d'un genre si inusité sur le théâtre où elle paraissait, le public ne songea plus qu'à laisser un libre cours à son admiration pour les beautés que le compositeur y avait semées à profusion. *Stratonice*, appréciée à sa juste valeur, fournit une brillante carrière, que ne put interrompre le départ de Mme Dugazon, compromise par l'attachement qu'elle avait témoigné publiquement à la reine et obligée, vers la fin de 1792, de quitter momentanément le théâtre

[1] Sur ce chapitre de l'interprétation de *Stratonice*, nous avons le témoignage d'un contemporain et d'un ami de Méhul, Vieillard, mort il y a une quinzaine d'années dans un âge très avancé, et qui a publié sous ce titre trop ambitieux : *Méhul, sa vie et ses œuvres*, une brochure courte, mais vraiment intéressante

« *Stratonice*, dit-il, cette délicieuse élégie dramatique, ce diamant sans la moindre tache, avait rencontré, en 1792, au théâtre de l'Opéra-Comique, des metteurs en œuvre dignes de le faire briller de tout son éclat. La beauté et la perfection de formes de Michu faisaient de lui le type idéal du jeune Antiochus ; Philippe disait d'une manière inimitable l'admirable prière: *Versez tous vos chagrins dans le sein paternel;* Solié avait fait du rôle du médecin Erasistrate une création de premier ordre. Force, grâce, dignité, tels étaient les caractères de son jeu et de son chant dans le prodigieux quatuor qui résume l'action de toute la pièce. C'est d'après mes souvenirs personnels que je parle ici de ces trois artistes. Je n'ai point vu Mme Dugazon dans le rôle de Stratonice, et malgré l'auréole de gloire et de succès qui, aujourd'hui encore, entoure le nom de cette actrice célèbre, j'ai peine à me persuader qu'elle fût parfaitement à sa place dans ce rôle qui n'admet point les mouvements déréglés de la passion, genre où elle excellait, et qui, au contraire, exige autant de tenue que de dignité. D'ailleurs, un grasseyement très prononcé et un excessif embonpoint devaient nuire essentiellement à l'effet du rôle, supérieurement rendu à l'Opéra-Comique, dix ans après Mme Dugazon, par Mlle Pingenet aînée, aussi recommandable par son extrême distinction que par la perfection de ses traits. »

Je ferai remarquer pourtant que Mme Dugazon, rentrant au théâtre Favart en décembre 1794, y reprit quelques-uns de ses anciens rôles, entre autres ceux de *Nina*, de *Stratonice*, même de Louise du *Déserteur*, qui est une toute jeune amoureuse, et que ses représentations amenaient des recettes auxquelles le théâtre n'était plus depuis longtemps habitué.

Favart, dont elle resta éloignée pendant deux ans environ. Mme Crétu hérita alors du rôle de Stratonice, où son talent et sa beauté la servirent de la façon la plus heureuse. Quelques années plus tard, après avoir laissé reposer un peu l'ouvrage, on en fit une reprise presque solennelle, dans laquelle les deux personnages de Stratonice et d'Antiochus étaient confiés à deux nouveaux interprètes, Mlle Jenny Bouvier et Gavaudan, qui l'un et l'autre y trouvaient l'occasion d'un éclatant succès. Une feuille spéciale, *le Courrier des Spectacles*, rendait ainsi compte de cette reprise :

La reprise du bel opéra de *Stratonice* va devenir encore une source de jouissances pour les amateurs de l'excellente musique. On sait que *Stratonice* a placé tout d'un coup son auteur au rang des plus grands mélodistes. C'est dans cet ouvrage que le citoyen Méhul a prouvé jusqu'à quel degré de perfection on pouvait porter la déclamation lyrique, mais surtout *le chant simple* et l'harmonie dégagée de toute espèce de complication.

Le ton de douceur qui règne dans toute cette composition, la vérité des accens qu'il a fallu donner à l'amour combattu par le devoir, à la tendresse paternelle, à la pénétration d'un philosophe, le pathétique de toutes les expressions musicales, la sublimité des effets d'accompagnement, qui sont d'autant plus étonnans qu'ils sont plus ménagés, tout dans *Stratonice* est si pur et si touchant, qu'on ne la quitte qu'à regret et avec le besoin de revenir l'entendre.

Les morceaux de cet opéra ne sont ignorés de personne ; ils sont, pour ainsi dire, consacrés ; nous ne les rappellerons ici que pour faire observer avec quelle intelligence et quel goût ils ont été chantés. Il faut dire sur-tout qu'indépendamment de l'intérêt qu'inspire par lui-même l'un des plus beaux sujets de la scène, et que fait si bien valoir une composition digne d'être mise à côté de celles de Sacchini, on avoit encore l'attrait de voir les deux principaux rôles, c'est-à-dire ceux de Stratonice et d'Antiochus, remplis pour la première fois par madame Bouvier et le citoyen Gavaudan. Le jeu de ce dernier a été parfait, et il y a joint un chant plein d'âme et d'expression.....

On sait tout le plaisir qu'ont toujours fait les citoyens Solier et Philippe dans les rôles d'Érasistrate et de Séleucus ; tous deux semblent avoir encore acquis de la perfection [1].

[1] *Courrier des Spectacles* du 28 germinal an VIII (17 avril 1800).

Fétis, qui n'a jamais su se résoudre à avouer franchement qu'un musicien français pouvait avoir du génie, fait le renchéri au sujet de *Stratonice*, et n'accorde à ce chef-d'œuvre que des éloges tempérés par une critique sévère. « Un air admirable (*Versez tous vos chagrins*), et un quatuor, dit-il, ont surtout rendu célèbre cet opéra. Ce quatuor, objet de l'admiration de beaucoup d'artistes et d'amateurs, est, en effet, remarquable par sa physionomie originale; c'est une empreinte du talent de son auteur avec tous les développements qu'*elle (!)* comporte. On y trouve une manière large, une noblesse, une entente des effets d'harmonie, dignes des plus grands éloges. En revanche, les défauts de Méhul s'y font aussi remarquer. Rien de plus lourd, de plus monotone que cette gamme de basse accompagnée d'une espèce de contrepoint fleuri qui se reproduit sans cesse; rien de plus scolastique que ces accompagnements d'un seul motif (*d'un sol passo*), qui poursuivent l'auditeur avec obstination. L'ensemble du morceau offre le résultat d'un travail fort beau, fort estimable sous plusieurs rapports, mais ce travail se fait trop remarquer et nuit à l'inspiration spontanée. Toutefois, le quatuor de *Stratonice* aura longtemps encore le mérite de signaler Méhul comme l'un des plus grands musiciens français, parce que les qualités sont assez grandes pour faire pardonner les imperfections. »

Il me paraît que cette approbation rechignée est plutôt digne d'un rhéteur que d'un artiste vraiment sensible aux beautés de l'art et accessible à l'enthousiasme. A chercher ainsi la petite bête, pour me servir d'une expression vulgaire et significative, on ne laisserait debout aucun chef-d'œuvre et l'on ne reconnaîtrait aucun génie. D'ailleurs, à mon sens, la lourdeur reprochée par Fétis au merveilleux quatuor de *Stratonice* ne proviendrait pas absolument de cette fameuse gamme de basse (qui en effet se représente souvent, parce qu'elle accompagne la mélodie principale et maîtresse du morceau, et que celui-ci, commençant en duo, se continuant en trio et se terminant en quatuor,

reproduit cette mélodie à chaque nouvel épisode), mais tiendrait plutôt à la trop grande largeur systématique du rythme des basses, qui, à partir du début jusqu'à la conclusion, ne marchent que par rondes et par blanches. Toutefois, il me semble aussi que c'est à ce caractère particulier des basses que le morceau doit en partie sa noblesse, sa simplicité touchante et sa couleur vraiment antique. Ce que Fétis oublie de signaler, c'est la tristesse désolée de la belle phrase d'Antiochus : *Mes maux ne sont point un mystère,* qui sert de thème et de pivot à cette page admirable ; c'est le *soli* de violoncelles qui ouvre la seconde partie, et dont l'effet était si neuf à cette époque ; c'est, à partir de l'entrée de Séleucus, l'incomparable beauté qu'offre l'ensemble si fondu, si harmonieux, si étonnamment coloré de ces trois voix d'hommes ; c'est enfin l'impression que produit, avec l'adjonction de la voix féminine, le dernier retour de la phrase initiale amenant la péroraison de ce morceau gigantesque, morceau dont les développements paraîtraient assurément excessifs s'ils n'étaient dus à l'habileté d'un homme de génie sûr de lui-même et certain de communiquer à ses auditeurs l'émotion dont il est si fortement pénétré.

Au surplus, la partition tout entière de *Stratonice* s'impose à l'attention. Si l'ouverture, malgré ses qualités, ne peut compter parmi les plus belles qu'ait écrites Méhul, le chœur d'introduction : *Ciel, ne sois point inexorable,* court, gracieux, d'un dessin mélodique plein de tendresse et de mélancolie, établit du premier coup la couleur et la nature de l'œuvre. On ne saurait reprocher à l'air d'Antiochus : *Oui, c'en est fait, je succombe!* qu'un peu de longueur peut-être ; mais comme le caractère en est plaintif, et combien il est intéressant au point de vue de la facture et de l'accompagnement ! De l'air de Séleucus : *Versez tous vos chagrins dans le sein paternel,* que pourrait-on dire qui déjà n'ait été dit cent fois, et que pourrait-on louer le plus en lui, ou du sentiment pathétique et de la sensibilité qu'il exprime, ou de son adorable contexture mélodique, ou de

son style à la fois si noble, si touchant et si pur[1]? Quant à celui d'Érasistrate : *O des amants déité tutélaire!* il est d'une grâce exquise et d'un tour enchanteur. Chose singulière! Hoffman, qui déjà, dans *Euphrosine*, s'était abstenu de faire chanter son héroïne, mais qui du moins ne s'était pas privé du secours d'autres voix féminines, a condamné *Stratonice* au silence sans avoir ici de compensation, et sans s'inquiéter de la gêne qu'il pouvait imposer au compositeur. Dans une pièce comprenant quatre personnages dont une seule femme, il a confié un air à chacun des trois hommes, et semble avoir à dessein négligé d'employer la seule voix de femme qu'il eût à sa disposition. Celle de *Stratonice* ne se fait entendre que dans le quatuor, et seulement à la fin de ce morceau, dont les deux tiers se déroulent sans son intervention. Le fait est au moins étrange, et mérite d'être remarqué.

Quoi qu'il en soit de cette singularité, la partition de *Stratonice* reste une œuvre noble, pathétique, pleine de poésie, écrite en un style d'une grandeur magistrale, dans une langue où l'on peut dire que la sobriété la plus mâle s'allie à la magnificence; elle a la sérénité dans la beauté, et par sa couleur à la fois lumineuse et fondue, par sa simplicité antique, par son expression chaste et pénétrante, elle était faite pour plaire aussi bien aux délicats, aux raffinés, qu'à ceux qui ne se piquent pas de connaissances artistiques et qui cherchent avant tout à être émus et charmés. Et qui donc pourrait ne pas être ému, qui donc ne serait pas charmé à l'audition d'un tel chef-d'œuvre?

Le croirait-on, pourtant? Méhul, défiant et craintif, Méhul doutant de son génie, doutant de son œuvre, doutant de lui-même, hésitait à soumettre *Stratonice* au jugement du public! « Loin de s'enorgueillir de ses succès, a-t-on dit à ce sujet, Méhul devenait plus timide à chaque

[1] Un critique a dit en parlant de l'air célèbre de *Joseph : Champs paternels :* — « Cet air serait peut-être le plus beau qu'il y eût au théâtre, sans celui de *Stratonice : Versez tous vos chagrins dans le sein paternel.* » C'est Méhul faisant tort à Méhul.

nouvel ouvrage. Croirait-on qu'il ne livra qu'avec défiance sa partition de *Stratonice?* Le morceau qui l'inquiétait le plus était l'admirable quatuor de la consultation : «Il me «semble, disait-il, voir entrer en scène des médecins en «robe et en perruque; je veux absolument refaire mon «quatuor.» L'auteur des paroles finit par triompher de toutes les hésitations de son collaborateur, et ce fut ce même morceau qui décida le succès de la pièce[1]...»

Les craintes de Méhul étaient très vives, on le voit, à ce moment toujours critique où un auteur, ayant accompli son travail personnel et devant confier son œuvre aux hasards de l'interprétation, redoute de voir se dégager l'inconnu qui, au théâtre, ressort infailliblement de l'établissement des études préparatoires et de la recherche du mouvement scénique en vue de l'effet à produire. Mais il est bien certain aussi qu'il reprit son assurance après cette première et difficile épreuve du travail fait en commun, et j'en trouve la preuve dans une lettre de lui, dont je n'ai malheureusement pas le texte complet, mais qui renferme un passage significatif. Dans cette lettre, qui paraît bien avoir été écrite le jour de la première représentation de *Stratonice* et dont le destinataire était un nommé Boucher, lequel cumulait sans doute les fonctions de journaliste théâtral avec celles d'«employé à la division des mœurs et opinions publiques à la préfecture de police», Méhul priait celui-ci d'aller entendre *Stratonice* le soir même et d'«en parler» le lendemain ou le surlendemain; puis il disait : «J'espère que cet ouvrage donnera un démenti aux méchans qui cherchent à troubler mon repos et à ternir ma réputation. Je sais, lorsqu'il le faut, *faire taire la timbale et le trombone* (quelques-uns, en effet, lui reprochaient déjà la vigueur de son orchestre); *Stratonice* en sera la preuve[2].» Ceci peut nous convaincre

[1] *Œuvres* de F.-B. Hoffman : Avertissement en tête de *Stratonice.*

[2] V. *Catalogue d'une vente d'autographes* (les 6-21 décembre). — Paris, librairie du Collectionneur, novembre 1864, in-8°.

qu'à ce moment Méhul avait conquis la foi en son œuvre, et qu'il avait la pleine conscience de sa valeur; malheureusement, cela nous prouve aussi que déjà il était ombrageux comme il le fut toute sa vie, et qu'il se croyait entouré d'ennemis et d'envieux dont l'existence, il faut bien le dire, ne reposait que dans son imagination[1].

Pendant de longues années, *Stratonice* resta à demeure sur l'affiche de l'Opéra-Comique, et ne quitta guère le répertoire. Cependant, chacun sentait qu'un ouvrage aussi sérieux, et d'une telle ampleur de forme en dépit de ses modestes proportions, eût été mieux à sa place à l'Opéra. Méhul avait été plus d'une fois sollicité à ce sujet, au moins d'une façon indirecte, et l'on assure que l'excellent comédien Picard, l'auteur de *la Petite Ville*, devenu directeur de l'Opéra sous le premier empire, lui dit à diverses reprises : « Souvenez-vous que vous nous devez *Stratonice*, et que tôt ou tard il faudra que vous nous la donniez. » Ce désir de Picard ne fut pas exaucé, et ce projet un peu vague n'eut pas de suite du vivant de Méhul ; mais un grave événement devait lui donner de la consistance et le faire aboutir. Le 13 février 1820, le duc de Berry était frappé mortellement par l'assassin Louvel en sortant de l'Opéra, et le gouvernement décidait que ce

[1] Je ne dois pas oublier de dire que la parodie s'empara naturellement de *Stratonice*, et en consacra le succès. Un vaudevilliste homme d'esprit, le vicomte de Ségur, celui-là même qui, plus tard, pour se distinguer de son frère, le comte de Ségur, devenu maître des cérémonies du palais sous l'empire, se faisait appeler plaisamment *Ségur sans cérémonies*, fit représenter au Vaudeville, le 6 juin 1792, « *Nice*, imitation de *Stratonice*, » dans laquelle la pièce d'Hoffman était suivie pas à pas et d'une façon burlesque. Le couplet au public constatait avec une complaisance aimable l'excellent accueil fait à l'œuvre parodiée :

Vous avez, avec équité,
Couronné *Stratonice* :
Messieurs, son succès mérité
Doit nous être propice.
N'en perdez pas le souvenir,
Et pour ne pas vous démentir,
Parodiez votre plaisir
En applaudissant *Nice*.

théâtre, situé alors rue Richelieu, dans l'ancienne salle du Théâtre-National, construite en 1792 par la Montansier, serait détruit en signe de deuil, et qu'en attendant l'érection d'une nouvelle salle, l'Académie royale de musique serait transférée provisoirement dans la salle Favart [1].

Mais l'exiguïté de ce nouveau local, qu'il occupa pendant treize mois environ, mit l'Opéra dans la nécessité de renoncer momentanément à une grande partie des pièces de son répertoire, dont la représentation était impossible sur une scène de proportions aussi restreintes. C'est alors que la direction de ce théâtre, fort embarrassée pour la composition de ses spectacles, songea à s'emparer de *Stratonice* et à transformer cet ouvrage en drame lyrique pour son usage personnel. Pour cela, il fallait remplacer le dialogue parlé par des récitatifs. Mais Méhul n'était plus là. Qui charger de ce travail, d'autant plus délicat et difficile qu'il devait être accompli avec le respect le plus absolu pour l'œuvre du maître? On s'adressa, et en vérité l'on ne pouvait mieux faire, au propre neveu de Méhul, à Daussoigne, qui avait été son élève, qui avait obtenu naguère le grand prix de Rome et qui était un musicien hors ligne. Daussoigne ne fit faire aucun changement au poème ; il se contenta de supprimer une soixantaine de vers qui ne tenaient point à l'action et qui laissaient la trame scénique absolument logique et compréhensible, et mit les autres en musique. Les récitatifs ainsi écrits par lui sont fort beaux, pleins d'ampleur, d'un excellent caractère, et d'un style qui s'allie d'autant mieux à celui de l'œuvre qu'ils lui empruntent parfois certains fragments furtifs, certaines formules instrumentales qui rattachent le récit au chant proprement dit avec une unité saisissante. Il va sans dire que le chef-d'œuvre de Méhul a été traité par son neveu avec un

[1] L'Opéra-Comique, qui depuis plus de quarante ans avait repris possession du théâtre Favart, lorsqu'il fut détruit par le terrible incendie du 25 mai 1887, occupait à cette époque la salle Feydeau.

respect véritablement religieux, et qu'il est sorti des mains de celui-ci absolument intact, sans l'ombre même d'une altération, sans une note supprimée ou ajoutée [1].

Ce qu'il y a d'assez singulier, c'est que *Stratonice*, ainsi transformée et mise en drame lyrique pour le service de l'Opéra, fit sa réapparition à ce théâtre précisément sur la scène de Favart, où celui-ci s'était réfugié, et où elle s'était montrée pour la première fois vingt-neuf ans auparavant, sous forme de comédie musicale. C'est le 30 mars 1821 que l'ouvrage fut présenté au public ; il avait pour interprètes Mlle Grassari dans le rôle de Stratonice, Nourrit père, Lafeuillade et Lays dans ceux de Séleucus, d'Antiochus et d'Érasistrate. « Si les nouveaux venus, dit Vieillard, ne furent pas écrasés par le souvenir de leurs prédécesseurs, peut-être les laissèrent-ils un peu regretter, et, je dois le dire, malgré son immense talent, Lays, à son déclin, ne me parut pas avoir rendu le rôle d'Érasistrate avec la grâce et l'ampleur magistrales que Solié lui avait données. » La dernière remarque doit être juste, et Lays devait être trop fatigué et trop âgé pour chanter et jouer comme il convenait ce rôle séduisant d'Érasistrate. Il avait à cette époque *quarante et un ans et demi* de services à l'Opéra, ses débuts à ce théâtre ayant eu lieu le 31 octobre 1779, et sa voix manquait évidemment de fraîcheur comme son physique de jeunesse [2].

Néanmoins, *Stratonice* fut accueillie comme il convenait par les spectateurs de l'Opéra. Mais il ne faudrait pas croire que son introduction dans le répertoire de ce théâtre

[1] La partition manuscrite de *Stratonice*, ainsi transformée pour le service de l'Opéra, existe aux archives de ce théâtre. Elle porte ce titre : « *Stratonice*, opéra en un acte, paroles de Mr Hoffman, musique de Méhul, représenté pour la 1re fois à la Comédie-Italienne (Théâtre Favart) le 3 mai 1792, et arrangé pour l'Académie Royale de Musique, les dialogues mis en récitatif par Mr Dossoigne (*sic*), neveu de Méhul, et représenté par elle, sur ce même théâtre Favart, le 30 mars 1821, pour la 1re fois ».

[2] Il se retira l'année suivante, après avoir créé un dernier rôle, celui du Cadi, dans *Aladin* ou *la Lampe merveilleuse*, de Nicolo et Benincori.

la fît abandonner par l'Opéra-Comique : ce dernier la maintint au contraire sur son affiche avec persistance, et le public pouvait apprécier l'ouvrage sous ses deux formes, tantôt sur l'une, tantôt sur l'autre scène. En 1826, l'Opéra-Comique jouait encore *Stratonice*, et la représentation du chef-d'œuvre offrait cette particularité que le rôle d'Antiochus y était tenu par le ténor Lafeuillade, qui l'avait chanté précédemment à l'Opéra ; ceux de Séleucus, d'Érasistrate et de Stratonice étaient confiés alors à Huet, à Valère et à Mlle Prévost[1].

[1] Deux faits sont encore à relever dans l'histoire de *Stratonice*. Le 13 octobre 1792, l'Opéra-Comique donnait, avec la 24e représentation de cet ouvrage, *Paul et Virginie*, de Kreutzer, et le registre du caissier constatait que « le produit de cette représentation sera remis à la Convention nationale pour être offert à ceux des habitants de Lille (qui venaient de supporter un long siège) dont les propriétés ont le plus souffert. » La recette s'élevait au chiffre de 2,784 livres 14 sols. — D'autre part, lorsque à la suite d'une fermeture de deux mois pour Favart et de cinq mois pour Feydeau, les troupes de ces deux théâtres, ruinés l'un et l'autre, se réunirent en une seule le 29 fructidor an IX (16 septembre 1801) dans la salle de Feydeau, le spectacle d'inauguration fut composé de *Stratonice*, jouée par Philippe, Solié, Gavaudan et Mme Haubert-Lesage, et des *Deux journées*. Les deux triomphes des deux théâtres, et leurs deux triomphateurs : Méhul et Chérubini !

CHAPITRE VI.

Le grand succès de *Stratonice,* suivant de près celui d'*Euphrosine,* avait placé Méhul très haut dans l'opinion publique. On espérait beaucoup de lui, et il ne devait pas tromper l'attente générale. Considéré, même avant d'avoir atteint sa trentième année, comme un homme de génie, on pressentait en lui l'une des gloires futures de la France et l'un des soutiens les plus solides et les plus brillants de l'art national. Rarement on a vu la renommée s'attacher d'aussi bonne heure à un artiste, et le respect public l'entourer avec tant de sollicitude et une telle unanimité. Légitimement ambitieux comme il l'était, la situation que Méhul avait si rapidement conquise lui imposait des devoirs dont il était loin de méconnaître la portée, en même temps qu'elle lui inspirait la crainte, commune à tous les grands artistes, de ne pas rester à la hauteur de lui-même.

En attendant une œuvre plus importante, il accepta la tâche d'arranger pour l'Opéra la musique d'un ballet en trois actes, *le Jugement de Pâris.* On sait qu'à cette époque les partitions de ballet n'étaient guère autre chose que des espèces de pastiches, de centons, si l'on peut dire, dans lesquels le compositeur devait avant tout faire entrer un grand nombre de motifs connus, se rattachant à la situation scénique, et qu'il n'avait que la peine de mettre en œuvre et de coudre les uns aux autres. On peut s'en rapporter pourtant à Méhul et croire que, en se chargeant d'un tel travail, il entendait l'accomplir dans des conditions artistiques particulières. Peu désireux d'introduire dans une œuvre qui lui était

confiée des ponts-neufs et de vulgaires flonflons, il choisit, dans diverses compositions de Haydn et d'un musicien injustement oublié aujourd'hui, Ignace Pleyel, un certain nombre de motifs qu'il sut employer avec goût en y mêlant ses propres inspirations ; et comme il ne voulait pas se parer des dépouilles d'autrui, il jugea à propos de faire connaître les deux collaborateurs qu'il s'était donnés et fit inscrire cette mention sur le livret du *Jugement de Pâris :* « Musique de Haydn, Pleyel et du citoyen Méhul », ayant ainsi le bon goût et la modestie de se nommer le dernier.

Ce ballet du *Jugement de Pâris* était l'œuvre du fameux chorégraphe Gardel, et obtint un succès éclatant. Il fut donné pour la première fois le mercredi 6 mars 1793[1]. On ne lira peut-être pas sans curiosité l'avant-propos placé par Gardel en tête du scenario, et dont voici le texte : « J'ai toujours remarqué dans les ballets d'action que les effets de décorations, et les divertissemens variés et agréables, étoient ce qui attiroit le plus la foule des spectateurs et les vifs applaudissemens ; d'après cette remarque, j'ai cherché un sujet qui pût se plier à faire valoir les grands talens que l'Opéra de Paris, seul, possède en danse, et qui me permît d'étendre les idées que le hasard pourroit m'offrir : l'histoire poétique est le terrein inépuisable que le maître de ballet doit cultiver. Ce terrein n'est pas sans épines (?), mais il faut savoir les écarter pour cueillir la rose. Après avoir feuilleté cette histoire, *le Jugement de Pâris* m'a semblé le plus propre à réunir mes efforts pour tenter d'obtenir de nouveau les bontés du public. Si je suis assez heureux pour y parvenir, je déclare (et c'est avec bien du plaisir) que je les devrai au zèle, aux talens et à l'amitié de mes camarades, ainsi qu'à la grande intelligence de notre machiniste. »

[1] Le spectacle était complété par *les Prétendus*, petit opéra de Lemoyne. Les bordereaux de recette de l'Opéra nous apprennent que celle de cette première représentation fut de 7,671 livres 18 sols.

Quant à l'intelligence du musicien, on voit qu'il n'en était point question dans la prose de Gardel. Il ne faut pas trop lui en vouloir, après tout. A cette époque, et en raison des procédés d'ordinaire employés, la musique d'un ballet était tenue pour fort peu de chose, et ce qui le prouve encore, c'est que le *Journal de Paris*, en constatant le très grand succès du nouveau ballet, ne soufflait, lui non plus, pas un mot de la musique, réservant tous ses éloges pour le chorégraphe et pour les deux principaux interprètes de l'œuvre : Vestris, qui représentait Pâris, et « la citoyenne » Saulnier, qui personnifiait Vénus[1].

Trois semaines après la représentation à l'Opéra du *Jugement de Pâris*, le 28 mars, Méhul reparaissait au théâtre Favart, où il donnait, en compagnie de son ami Hoffman, un petit ouvrage en un acte, *le Jeune Sage et le Vieux Fou*, qui n'était pas de nature à produire sur le public une impression bien vive[2]. La pièce, plus ingénieuse qu'intéressante, n'avait rien de lyrique, ni même de scénique ; quant à la musique, voici le jugement

[1] Un incident assez curieux, qui se produisit à l'une des représentations du *Jugement de Pâris*, donnera une idée des mœurs théâtrales de l'époque : — « Dimanche dernier (disait le *Journal des Spectacles* du 2 octobre 1793), après la représentation d'*Œdipe à Colone*, un citoyen placé dans une loge éleva fortement la voix et dit qu'il étoit honteux pour des républicains de souffrir encore sur la scène des pièces où l'on voyoit des rois, des princes, etc., et qu'il étoit tems d'oublier ces vieilles erreurs de nos pères. Un grand nombre de spectateurs ayant considéré sans doute qu'on avoit élagué de l'opéra qu'on venoit de donner ce qui pouvoit blesser l'oreille des hommes libres et allarmer les amis de l'égalité, et conséquemment que l'orateur avoit tort de se plaindre, s'élevèrent contre lui et demandèrent qu'il fût expulsé. Heureusement un officier municipal se trouva là pour haranguer le public et exposer que le motif qui avoit fait prendre la parole à la personne dont on se plaignoit étant pur, on ne devoit pas *le* punir d'une faute d'attention. Chacun applaudit, le calme fut bientôt rétabli, l'orateur demeura dans sa loge, et l'on ne s'occupa plus qu'à admirer les talens que les artistes de l'Opéra developpèrent dans la représentation du *Jugement de Pâris*. »

[2] Voici la composition du spectacle pour le jour de la première représentation : *les Deux Billets*, comédie de Florian, *le Jeune Sage et le Vieux Fou*, *Stratonice*.

favorable qu'en portait le rédacteur du *Journal des Spectacles*, Pascal Boyer, qui, — chose rare à cette époque, — était musicien, et même compositeur, comme son confrère Framery, du *Mercure* : — « ...On remarque dans tous les morceaux une harmonie pure, une sage ordonnance, un caractère convenable, et ils concourent plus ou moins au but que l'auteur s'est proposé, celui de former un ensemble agréable. Il y a réussi ; et il faut convenir que si le citoyen Méhul, comme le prétendent certaines personnes, n'a pas produit dans cet opéra de si grands effets que dans *Euphrosine*, c'est qu'il ne le devoit pas, c'est qu'il ne le falloit pas. Voltaire écrivit-il *l'Écossaise* avec la même plume dont il se servit pour écrire *Mahomet ?* et Préville jouoit-il le rôle du *Bourru bienfaisant* comme il jouoit celui de *M. Pincé ?* Non sans doute. Chaque ouvrage doit différer dans son caractère et dans sa teinte. Malheur au musicien et au peintre qui emploieront toujours les mêmes tons et les mêmes couleurs ! la postérité n'entendra point parler d'eux. — Il n'en sera pas ainsi du citoyen Méhul, à qui nos neveux paieront comme nous sans doute un tribut d'éloges, parce qu'il aura contribué pour beaucoup à leur apprendre qu'il n'est de véritable musique que celle qui est dramatique... » L'article dont ces lignes sont extraites était publié le 27 octobre 1793, c'est-à-dire sept mois après l'apparition de l'ouvrage qu'il appréciait d'une façon si élogieuse. C'est qu'en effet le *Journal des Spectacles* n'existait pas encore lorsque parut à la scène *le Jeune Sage et le Vieux Fou ;* et l'on peut dire que le seul fait de revenir de la sorte sur une pièce dont la nouveauté était passée indique de la part de l'écrivain une grande sympathie pour la partition de Méhul.

Mais il y a quelque chose de plus intéressant encore que cet article : c'est une réponse qu'y fit Méhul, sous la forme d'une lettre adressée au journal, lettre fort curieuse, que celui-ci publia dans son numéro du 8 novembre, et que personne sans doute ne s'est avisé d'y aller chercher, car elle est restée inconnue jusqu'à ce jour. La voici :

Aux auteurs du journal.

Je vous dois des remerciemens, citoyens, pour les éloges que vous avez bien voulu donner à la partition du *Jeune Sage et du Vieux Fou*, et pour les remarques judicieuses qui les accompagnent. Je mettrai à profit et la louange et la critique; l'une enflamme et l'autre éclaire; l'une est la seule récompense digne d'un artiste, et l'autre doit être son guide fidèle. Mais pour nous retenir au bord du précipice, la critique ne doit avoir aucune timidité; et pour ne point égarer, la louange doit se dispenser avec retenue. C'est ce que vous n'avez pas fait, citoyens; car dans votre article le bien que vous dites de mon *Jeune Sage et de mon Vieux Fou* me paroît trop exagéré, et il me semble que vous n'appuyez pas assez sur les défauts qui s'y trouvent. Ce reproche vous paroîtra peut-être singulier, mais il cessera de vous étonner lorsque vous me connoîtrez bien. *J'aime la gloire avec fureur*, je suis désireux de louanges; mais j'aime encore mieux la vérité. Écoutez-la, citoyens, je vais vous la dire. A l'exception des deux reproches que je viens de vous faire, l'analyse du *Jeune Sage* m'a paru parfaitement faite. Elle m'a prouvé que vous connoissiez bien le cœur humain, l'art dramatique et l'art musical; que vous saviez être concis et élégans, et que nous pouvions nous en rapporter aveuglément à toutes vos observations; enfin je pense qu'elle vous fera autant d'honneur qu'à moi, et j'en suis bien aise : cela m'aidera un peu à m'acquitter de tout ce que je vous dois.

MÉHUL.

Cette lettre est assurément intéressante. En nous donnant une preuve de la sincère modestie de Méhul, elle nous montre aussi qu'il avait la pleine conscience de sa valeur. Ces simples mots : *J'aime la gloire avec fureur*, en disent plus à ce sujet que tout ce qu'on pourrait imaginer. Justement flatté de pouvoir offrir à ses lecteurs une telle correspondance, le *Journal des Spectacles* l'accompagnait de ces courtes observations : — « Nous avons cru être justes en rendant compte de la partition du *Jeune Sage et du Vieux Fou;* et notre intention dans cet article, comme dans tous les autres, a été de faire preuve de la plus exacte impartialité. S'il est donc vrai que nous ayons donné trop d'éloges au citoyen Méhul, ce qu'il nous est difficile de concevoir, on ne doit s'en prendre qu'à l'en-

thousiasme que doit nécessairement inspirer à celui qui s'en occupe l'ouvrage d'un grand maître. Cette lettre, qui fait le plus grand honneur au citoyen Méhul, ne devoit pas rester dans notre portefeuille, ainsi qu'il nous en a témoigné le désir, et il nous excusera de l'avoir publiée, lorsqu'il fera attention que nous serions bientôt obligés d'abandonner la tâche que nous avons entreprise, si les artistes célèbres comme lui dédaignoient de nous soutenir dans une carrière où la rancunière médiocrité nous assaille de toutes parts[1]. »

C'est à partir de ce moment que commence une période singulièrement active de l'existence artistique de Méhul. Nous allons le voir multiplier ses productions dramatiques, et cela sur plusieurs théâtres à la fois, se montrant coup sur coup à l'Opéra, à l'Opéra-Comique, à la Comédie-Française, ce qui ne l'empêchera pas d'écrire en même temps, pour les grandes fêtes nationales de la République, des compositions vocales du plus grand caractère, dont souvent l'importance était considérable, et dans lesquelles on peut dire qu'il déployait un génie magnifique. Ce n'est pas tout : parmi les événements qui surgissent alors de toutes parts, il en est qui lui inspireront d'autres compositions de divers genres, et enfin, se dépensant de toutes façons, se multipliant à l'infini, il deviendra bientôt l'un des soutiens les plus fermes du Conservatoire naissant, de l'« Institut national de musique » fondé par Sarrette, sans pour cela négliger de prendre une part très active à l'organisation et à l'exécution musicales des fêtes véritablement imposantes que la Convention jugeait utile d'offrir au peuple parisien. La vie de Méhul à cette époque dut être en vérité fiévreuse et brûlante, et l'on a peine à convevoir qu'un seul homme ait pu suffire à

[1] Entre autres morceaux intéressants, la partition du *Jeune Sage et le Vieux Fou* contenait un air charmant: *le Papillon léger*, qui survécut longtemps à cet ouvrage. (Voy. *Biographie Michaud*, art. MÉHUL, note d'Ad. de la Fage.)

une tâche aussi formidable que celle qu'il s'imposait. Je vais faire en sorte de procéder par ordre dans le récit des faits, ce qui ne sera pas toujours facile, les uns s'enchevêtrant souvent et singulièrement avec les autres.

Le premier ouvrage scénique dont il s'occupa après *le Jeune Sage et le Vieux Fou* fut un drame lyrique en trois actes, *Phrosine et Mélidore*, écrit en vue du théâtre Favart, et dont il tenait le livret d'Arnault, l'auteur alors fameux de *Marius à Minturnes*, tragédie qui avait eu un énorme retentissement[1]. A propos de cet opéra, dont, il faut l'avouer, le sujet horrible et sombre était singulièrement choisi, surtout pour le théâtre auquel on le destinait, Arnault lui-même a donné, trente ans plus tard, dans ses *Souvenirs d'un sexagénaire*, des détails précieux et que l'on chercherait vainement ailleurs, touchant le caractère de Méhul, ses habitudes et l'existence qu'il menait alors; ces détails appartiennent tout naturellement à la biographie du grand homme, et l'on ne saurait, en raison surtout de leur précision, les lire sans un véritable intérêt :

...Je m'étais amusé, dit Arnault, à composer non pas un opéra-comique, mais un drame lyrique, *dramma per musica*, comme disent les Italiens; et ce drame avait été reçu à la Comédie-Italienne, nom que portait alors notre second théâtre lyrique. Les acteurs m'ayant prié de mettre en vers le dialogue, qui dans l'origine était en prose, et que depuis on m'a prié de remettre en prose[2], je m'imposai ce travail dont le sujet n'a guère d'analogie avec le caractère de l'époque où il fut achevé. L'admiration que m'inspirait le génie de Méhul, à qui ce sujet

[1] Arnault, qui d'ailleurs ne manquait point de talent, eut une destinée assez étrange. Royaliste ardent, au point qu'il se vantait d'écrire avec « une main toujours revêtue de fleurs de lys », il s'attacha cependant à la fortune de Napoléon, qu'il accompagna en Égypte, et se vit exiler par les Bourbons en 1816, après avoir été exclu de l'Institut dès les premiers jours de la Restauration. Il rentra pourtant en France en 1819, et dix ans plus tard retrouva son fauteuil à l'Académie française, dont il devint même le secrétaire perpétuel.

[2] Il faut remarquer pourtant que *Melidore et Phrosine* fut joué en vers.

avait plu, me donna le courage de le remanier. Si affreuse que soit l'époque que me rappelle ce travail, je ne le revois pas sans plaisir quand je songe qu'il fut l'occasion de ma liaison avec un des hommes que j'ai le plus aimés, avec un des hommes les plus aimables que j'aie connus.

Méhul n'avait guère alors que trente ans. Il était doué de l'imagination la plus ardente et de la sensibilité la plus vive, facultés qu'il dépensait presque exclusivement dans la culture de son art, et qui, réunies à un jugement exquis et à un esprit supérieur, composaient son génie. Ambitieux de gloire au delà de toute idée, il sacrifiait à cette ambition l'intérêt même, auquel à son âge on sacrifie tous les autres ; il réservait, pour exprimer les passions, toute l'énergie avec laquelle il les eût senties s'il s'y fût abandonné.

Hors du monde, au milieu du monde même, il était tout à son art. Des amis chez lesquels il s'était mis en pension pourvoyant à ses besoins, il ne sortait guère de la réclusion à laquelle il s'était condamné pour vivre dans la postérité, comme un cénobite pour gagner la vie éternelle, qu'autant qu'il y était contraint pour diriger ses répétitions.

Je ne crois pas que notre première entrevue ait été ménagée par un médiateur. Il me semble que, tout plein de l'impression qu'avaient faite sur moi son *Euphrosine* et sa *Stratonice*, je courus le remercier de tout le bonheur que je lui devais.

A la nature des éloges que je lui donnai, il reconnut que je l'avais compris ; et par une suite de cette sympathie, dès cette première entrevue, nous prîmes l'engagement de faire un opéra ensemble. Rien de plus propre à lier deux personnes qui ont quelque analogie morale, qu'un rapprochement où, de cœur comme d'esprit, deux associés concourent à la création d'une même œuvre : voilà un véritable mariage. C'est ce qui nous arriva, et je ne le dis pas sans orgueil. Du premier jour que je vis Méhul, se forma entre nous une liaison qui n'a fini qu'avec sa vie, liaison dans laquelle, malgré la sévérité de son caractère, il apportait un charme auquel il était impossible de résister, et que le plus indépendant des hommes, Hoffman lui-même, a senti presque aussi vivement que moi, quoiqu'il s'y soit peut-être moins abandonné.

Je voyais Méhul presque tous les jours, soit à Paris, pendant la mauvaise saison, soit pendant la belle, à Gentilly, où il occupait un appartement dans le vieux château, dont le parc était à sa disposition. Ceci me rappelle un fait assez singulier pour que je croie devoir le consigner ici.

Gentilly n'est pas éloigné de Montrouge. Dans ce dernier village s'était retirée la famille le Sénéchal, famille aussi aimable que respectable, et avec les goûts, les opinions et les affections de laquelle mes goûts, mes opinions et mes affections s'accordaient merveilleusement.

Elle habitait là une jolie maison entre deux jardins. Hors du foyer de la révolution, sans journaux, sans autre société que celle de quelques amis tels que Desfaucherets, Florian, Baraguey d'Hilliers, Lacretelle le jeune et celui qui écrit ceci, exclusivement occupée des arts, elle oubliait quelquefois un désordre auquel elle n'assistait plus et un bruit qu'elle n'entendait plus; ou plutôt, comme des assiégés qui, familiarisés avec les accidents d'un siège, finissent par n'en plus tenir compte et par rentrer dans leurs habitudes, elle revenait quelquefois aux amusements de l'extrême jeunesse, à ceux où l'on trouve des distractions dans le mouvement et même dans un exercice forcé.

Les dames qui prenaient part à ces jeux, auxquels les enfants étaient admis comme de raison, aimaient surtout ceux où la ruse peut suppléer la vigueur. Tel était le jeu du *cerf*, que nous avions modifié dans leur intérêt et pour le rendre plus facile et moins fatigant.

Le jardin, si grand qu'il fût, nous paraissant trop étroit pour les développements de notre tactique, et chacun, chiens comme gibier, regrettant de n'avoir pas un parc à sa disposition, je pensai à celui de Gentilly, dont Méhul pouvait disposer. La demande me parut d'autant plus facile à faire que Méhul était très connu de ces dames. A son début à Paris, avant de travailler pour le théâtre, il avait donné des leçons de musique, et elles avaient été ses premières écolières. Quoique par suite de la détermination qu'il avait prise de se livrer exclusivement à la composition, il eût cessé de les voir, il ne leur en était pas moins dévoué, elles ne lui en étaient pas moins attachées. Nulle part son génie n'était plus admiré et ses hautes qualités mieux appréciées que dans cette société si gracieuse, si spirituelle, si accessible à toutes les impressions du bon et du beau. Le parc, comme on le pense, fut mis à la disposition des chasseurs. La meute, dans laquelle Méhul s'enrôla, fut augmentée en raison de l'étendue du terrain, et divisée en deux bandes, à la tête desquelles on mit un piqueur muni d'un cornet à bouquin, dont il devait sonner dès qu'il apercevrait la bête.

On en força plus d'une, car la partie dura six heures au moins. Pendant tout ce temps, les chiens ne cessèrent pas de donner de la voix, et les chasseurs de donner du cor ou du cornet. A la nuit, chiens, piqueurs, gibier, chasseurs retournèrent souper de compagnie à Montrouge, tout aussi étonnés qu'enchantés d'avoir obtenu quelques heures de plaisir dans un temps qui en promettait si peu. Baraguey d'Hilliers surtout, que les intérêts de Custines, dont il était aide de camp, retenaient passagèrement à Paris, et qui s'était livré à ce jeu du meilleur cœur du monde, ne concevait pas qu'on pût encore rencontrer d'aussi douces distractions. Nous nous en étonnâmes bien plus à notre retour. Pendant que nous nous amusions à des jeux d'enfants, tout était en rumeur dans la capitale : Marat venait d'être assassiné[1].

[1] Ceci se passait donc le 13 juillet 1793.

Nous nous étions promis de recommencer la partie; il y fallut renoncer. Ce meurtre, qui ne chagrinait pas même les gens les plus ardents à le venger, servit de prétexte à un accroissement de rigueurs contre les royalistes. Apprenant de plus que les *jacobins* de Gentilly, car il y en avait partout, avaient tiré de singulières conjectures des innocentes fanfares dont retentissaient les échos de leur commune pendant que leur monstrueuse idole tombait sous le poignard d'une héroïne, nous ne crûmes pas prudent de nous exposer à tomber dans leurs filets, et nous ne renouâmes pas ces parties de chasse dont la curée aurait pu devenir sanglante[1].

Comme on le pense bien, ces jeux innocents, d'ailleurs sitôt suspendus, ne firent oublier ni à Arnault ni à Méhul l'ouvrage en vue duquel ils avaient associé leurs efforts. Mais, en dépit de leurs désirs et de ceux des comédiens de Favart, ce ne fut pas sans des peines infinies, ce ne fut pas sans être obligés de surmonter bien des difficultés, d'aplanir bien des obstacles, qu'ils purent parvenir à lui faire voir enfin les feux de la rampe. Préalablement même, ils durent, pour obtenir ce résultat, en écrire et en faire représenter un autre sur un autre théâtre. Arnault a raconté en détail toute cette petite histoire assez singulière, dont je lui emprunte encore le récit, non-seulement parce qu'il offre un intérêt direct en ce qui touche la vie de Méhul et le succès d'une de ses œuvres les plus remarquables, mais encore parce qu'il constitue un chapitre curieux des annales théâtrales de ce temps :

Les répétitions de *Phrosine,* dit-il, ce drame lyrique que j'avais composé pour Méhul, allaient cependant leur train. Mais ce n'est pas sans difficulté que nous parvînmes à faire représenter cet ouvrage, que les acteurs étaient impatients de mettre en scène. Qu'on me permette d'entrer dans quelques détails à ce sujet ; cela peut contribuer à faire connaître l'esprit du gouvernement de cette époque, à prouver qu'il ne négligeait pas plus la tyrannie de détail que la tyrannie d'ensemble, et qu'il ne laissait échapper aucun moyen, aucune occasion d'influencer l'opinion publique et de forcer les arts à favoriser la propagation de ses doctrines, ce qui n'est pas maladroit quand on le fait adroitement.

[1] *Souvenirs d'un sexagénaire*, T. II, pp. 16-22.

Mais ce n'était pas par l'adresse que brillaient les agents de la commune de Paris à qui appartenait la surveillance des théâtres, et qui avaient rétabli la censure à son profit. Invité par les comédiens et sommé par la police de soumettre mon ouvrage à l'examen préalable des censeurs si je voulais qu'il fût représenté, il fallut bien s'y résigner. Le bureau où se faisait cet examen, auquel était préposé un homme de lettres nommé Baudrais, se tenait dans la cour de la Sainte-Chapelle. J'y fis deux ou trois voyages...

Le citoyen Baudrais, à qui j'avais remis mon ouvrage, me le rendit quelques jours après. Il n'y avait rien trouvé que d'innocent, ce que je conçois. « Mais ce n'est pas assez, ajouta-t-il, qu'un ouvrage ne soit pas contre nous, il faut qu'il soit pour nous. L'esprit de votre opéra n'est pas républicain; les mœurs de vos personnages ne sont pas républicaines; le mot *liberté* n'y est pas prononcé une seule fois. Il faut mettre votre opéra en harmonie avec nos institutions »[1].

Je ne savais pas comment m'y prendre pour satisfaire à cette exigence. S'il n'eût été question que de mes intérêts en cette affaire, j'eusse renoncé à être joué; mais cela eût porté un grave préjudice aux intérêts de Méhul, qui avait fait sur mon poème une musique admirable; cela eût porté un grave préjudice aussi aux intérêts du public, qui se serait vu privé d'un chef-d'œuvre.

Legouvé me tira d'embarras. A l'aide d'une douzaine de vers placés à propos, il amena dans mon drame le mot *liberté* assez souvent pour satisfaire aux exigences du citoyen Baudrais, et la représentation de *Phrosine* fut permise : on me fit observer cependant que tout auteur comme tout artiste devait payer sa contribution patriotique en monnaie frappée au coin de la république, que jusqu'à présent je n'avais pas satisfait à cette obligation, et que préalablement à la représentation de *Phrosine*, il me fallait, de concert avec Méhul, fournir à la scène un ouvrage républicain. Nouvel embarras. Je ne pouvais me résoudre à faire l'apologie de l'ordre ou plutôt du désordre présent, et Méhul n'était pas plus porté que moi à l'acte de complaisance où l'on voulait nous amener.

J'imaginai, pour me conformer au temps sans déroger à mes principes, de choisir dans l'histoire un sujet analogue à la position où la France se trouvait avec l'Europe coalisée contre elle, ce qui, abstraction faite des principes du gouvernement, me fournirait l'occasion de louer,

[1] En vertu d'un arrêté du Comité de salut public en date du 9 Germinal an II (29 mars 1794), ce Baudrais fut arrêté avec trois autres « membres de l'administration de police, « Froidure, Soulès et Dangé. Je crois bien qu'il fut jugé, condamné et exécuté. Il n'était plus sans doute assez républicain alors.

dans le patriotisme d'un ancien peuple, celui qui animait les armées françaises. Les traits réels ou imaginaires attribués par la tradition à Mutius Scœvola, à Horatius Coclès, me semblèrent de cette nature. Je les développai dans un acte lyrique dont Méhul composait la musique à mesure que j'en composais les paroles. Le tout fut l'affaire de dix-sept jours.

La musique de cet ouvrage est d'une extrême sévérité; *c'est de la musique de fer*, pour me servir de l'expression de son auteur, qui, s'étudiant à caractériser dans ses compositions les mœurs du peuple qu'il faisait chanter, et l'époque où se passait l'action, avait porté cette fois un peu loin peut-être l'application d'un excellent système. Ainsi en jugèrent les oreilles du plus exigeant des républicains, les oreilles de David. Il est vrai que, loin d'aimer dans la musique le caractère qu'il donnait à la peinture, David n'aimait que la musique efféminée. Mais la musique italienne même lui aurait-elle plu, adaptée à des vers de ma façon, à des vers écrits par une main qu'il voyait toujours revêtue de fleurs de lis? Quoi qu'il en soit, la pièce historique fut comptée pour une pièce patriotique, et *Horatius Coclès* ouvrit à *Phrosine* l'accès du théâtre.

Horatius Coclès eut le pas, en effet, sur *Mélidore et Phrosine*. C'est à l'Opera qu'il vit le jour, à l'Opéra, qui, à cette époque, semblait presque exclusivement voué aux à-propos historiques ou patriotiques et aux pièces inspirées par les événements dramatiques que chaque jour voyait éclore, puisque, du 27 janvier 1793 au 5 janvier 1794, c'est-à-dire dans l'espace de moins d'une année, on y vit représenter six ouvrages de ce genre : *le Triomphe de la République* ou *le Camp de Grandpré*, de Gossec; *la Patrie reconnaissante* ou *l'Apothéose de Beaurepaire*, de Pierre Candeille; *le Siège de Thionville*, de Jadin; *Fabius*, de Méreaux; *Miltiade à Marathon*, de Lemoyne; et *Toute la Grèce* ou *Ce que peut la Liberté*, du même. Le nouvel ouvrage, qui comportait un acte seulement, fit son apparition le 18 février 1794[1].

[1] Voici la composition du spectacle de ce jour, telle que la donnait le *Journal de Paris* dans son programme quotidien des théâtres : — « Opéra National. Aujourd. la 1re représ. d'*Horatius Coclès*, opéra en un acte, paroles du citoyen d'Arnaud, musique du cit. Méhul; *le Jugement du berger Pâris*, ballet-pantomime du C. Gardel, précédé de *l'Offrande à la Liberté*, scène religieuse du C. Gossec. »

Il faut avouer qu'Arnault aurait pu être plus heureux sinon dans le choix du sujet, dont la grandeur était bien de nature à inspirer un musicien d'un génie aussi puissant et aussi mâle que celui de Méhul, du moins dans la façon de le traiter. Son livret offre certaines qualités grandioses, et renferme quelques vers expressifs et bien frappés; mais il est sec et absolument dépourvu d'intérêt. Néanmoins, grâce à la valeur de la musique, à la beauté du spectacle et à l'ampleur de la mise en scène, le public fit à *Horatius Coclès* un accueil favorable. Voici comment le *Journal de Paris* rendait compte de la représentation : — « *Horatius Coclès*, opéra en un acte, a été représenté pour la première fois avec succès le 30 pluviôse. L'auteur a réuni dans ce poème deux traits également glorieux au peuple romain : celui d'Horatius Coclès, trop connu dans l'histoire pour qu'il soit besoin de le rappeler à nos lecteurs, et le dévouement non moins célèbre de Mutius Scœvola. Il eût été difficile de retracer séparément sur la scène l'un ou l'autre de ces faits glorieux; mais aussi, réunis sous un même cadre, ils présentent un autre inconvénient : l'action se partage en deux autres qui se nuisent réciproquement et fatiguent le spectateur en affoiblissant l'intérêt. C'est à ce défaut qu'il faut attribuer les parties faibles de cet ouvrage, qui contient pourtant de grandes beautés. La musique est du citoyen Méhul, et fait honneur à ce compositeur connu. Le goût du chant en est sévère et d'une couleur forte, et heureusement adapté aux passions qu'il exprime. L'auteur des paroles est le cit. Darnaud [1]. »

Castil-Blaze, qui éprouvait pour Méhul une admiration bien légitime, parle ainsi d'*Horatius Coclès* dans son *Académie impériale de musique* : — « *Horatius Coclès*, acte lyrique, d'Arnault, musique de Méhul, ne dut pas son triomphe à la circonstance. Nous voyons maintenant des opéras en cinq actes veufs de leur ouverture, des opéras borgnes, précédés seulement par une introduction de quelques mesures; Méhul

[1] *Journal de Paris*, du 23 février 1794.

écrivit une de ses plus belles symphonies pour *Horatius Coclès ;* on l'exécute encore aux concerts du Conservatoire. Les quatre cors de l'orchestre sonnèrent ensemble pour la première fois dans cette ouverture; Méhul n'en employa que deux dans le reste de son opéra. — Le livret d'Arnault était peu favorable pour le musicien. L'uniformité des sentiments, la nullité de l'action (tout se passe en récits), l'absence des femmes (elles ne figuraient que dans le chœur), s'opposaient à la bonne structure de la musique, et surtout à la diversité des couleurs, si nécessaire à l'effet général d'un drame chanté. Les adieux du jeune Horatius à son père, duo qui finit en trio, le chœur : *Si dans le sein de Rome,* sont des productions pleines de vigueur et remarquables par un rythme bien établi, dont les résultats agissent vivement sur l'auditoire. Le passage du pont Sublicius, l'action d'Horatius, arrêtant l'ennemi tandis que l'on coupe une arche du côté de Rome, s'exécutaient sous les yeux du public sur la vaste scène de l'Opéra[1]. »

Je souscris bien volontiers aux éloges que Castil-Blaze accorde à la partition d'*Horatius Coclès,* qui renferme en effet des pages superbes et empreintes du souffle le plus vigoureux. Mais je dois dire qu'en un point Castil-Blaze est dans l'erreur, et que les quatre cors qu'il a cru entendre dans l'ouverture n'ont existé que dans son imagination. La recherche que j'ai faite à ce sujet a même été pour moi l'occasion d'une petite découverte relative à un fait resté jusqu'ici inconnu : c'est qu'il existe, pour *Horatius Coclès,* deux ouvertures, absolument distinctes et différentes l'une de l'autre. Ce fait m'a été révélé par la confrontation que j'ai été à même d'établir, aux archives de l'Opéra, entre la partition gravée et la partition manuscrite, celle qui servait à la conduite de l'orchestre. Dans la première, l'ouverture, qui comprend un *lento* et un *allegro vivace,* est tout entière en *ré* majeur; dans la seconde, cette ouverture

[1] L'*Académie impériale de musique*, t. II, p. 30.

est composée d'un *lento non troppo* en *ré* mineur et d'un *allegro* en *ré* majeur. Toutes deux, je le répète, sont parfaitement distinctes; mais, dans l'une comme dans l'autre, on ne rencontre que deux cors, et non pas quatre[1]. Le seul endroit de l'ouvrage où quatre cors se fassent entendre est le fragment choral très court (dix mesures) qui termine la seconde scène, sur ces quatre vers :

Liberté que son bras seconde,
Toi qu'il défend, veille sur lui!
La cause qu'il sert aujourd'hui
Un jour sera celle du monde.

Il suffit de parcourir la partition d'*Horatius Coclès* pour être convaincu de l'erreur de Castil-Blaze.

C'est le même Castil-Blaze qui fait le récit d'un accident assez grave par lequel fut signalée l'une des représentations d'*Horatius Coclès* : — « A la troisième représentation, dit-il, le pont s'écroula trop tôt, et sous les pieds de la troupe armée. Adrien, Mlle Mulot (Horatius père et fils), une foule de choristes tombèrent, beaucoup furent blessés. Adrien eut les jambes lacérées cruellement, un malheureux figurant subit l'amputation d'une cuisse. On assure que des malveillants avaient préparé cette catastrophe en enlevant les boulons qui servaient à réunir les diverses pièces du pont. » L'accident ici relaté se produisit en effet, et j'en vais fournir la preuve; mais je crois que, comme à son ordinaire, Castil-Blaze en a un peu enjolivé les détails. En tout cas, ce n'est pas à la troisième représentation d'*Horatius Coclès* qu'on eut à le déplorer, mais à une reprise de l'ouvrage. Il est à peu près certain qu'à cette troisième représentation ne prenaient part ni Adrien ni

[1] C'est la première de ces deux ouvertures, celle qui commence et finit en *ré* majeur, que Méhul a placée plus tard en tête de sa belle partition d'*Adrien*.

Mlle Mulot, puisque à la création la pièce était ainsi distribuée[1] :

VALERIUS PUBLICOLA, consul.	Lays.
HORACE, surnommé COCLÈS	Chéron.
MUTIUS SCÉVOLA	Laîné.
Le jeune HORACE	Rousseau.
Un ambassadeur de Porsenna	Dufresne.

Mais voici une sorte de procès-verbal authentique de ce petit événement, qui semble avoir ému quelque peu les Parisiens, puisqu'on en fit l'objet d'une publication spéciale. Ce que je vais reproduire ici avec la plus scrupuleuse exactitude est le texte d'une feuille volante qui se vendait évidemment dans les rues, d'un *canard*, comme nous dirions aujourd'hui, appelé à renseigner le public sur le fait dont les spectateurs du Théâtre des Arts (c'est ainsi qu'on appelait alors l'Opéra) avaient été les témoins attristés[2] :

DÉTAIL
EXACT
DU GRAND MALHEUR
ARRIVÉ HIER AU THÉATRE DES ARTS

*A la première représentation de la reprise de l'opéra d'*Horatius Coclès, *et les noms des acteurs grièvement blessés.*

—

HIER s'est donnée au théâtre des Arts la première représentation de la reprise de l'opéra d'*Horatius Coclès*. L'affluence du public y était considérable. L'enthousiasme le plus prononcé et le plus général était à son comble, lorsqu'au moment où Horatius Coclès, chargé de

[1] Je reproduis cette distribution telle qu'elle se trouve en tête de la pièce imprimée.

[2] Je dois la communication de ce document intéressant et rarissime à un de mes bons confrères et de mes bons amis, M. Er. Thoinan, qui s'est beaucoup occupé de Méhul et qui professe pour lui la plus vive admiration.

défendre à l'ennemi le passage du pont qu'on doit abattre derrière lui, ce qui doit entraîner sa chûte dans le Tibre, faisait une vigoureuse résistance, à la tête de sa trouble [troupe], leur nombre, leur ardeur dans l'action ont fait briser le pont dans l'endroit et au moment inattendus. Tombant tous les uns sur les autres, avec leurs sabres à la main, il y en a eu plusieurs de blessés : le citoyen ADRIEN sur-tout, qui était au centre de la mêlée, s'est trouvé dessous, et a eu un bras et une jambe blessés. La pointe d'un sabre est entrée dans le derrière de la tête d'un des soldats : un autre a eu le genou*x* gauche foulé ; un troisième, la jambe fortement écorchée : plusieurs se sont trouvés fort mal pendant quelques instans, d'avoir supporté la chûte et le poids de tous ceux qui étaient tombés sur eux ; mais heureusement personne n'a été grièvement blessé.

L'administration du théâtre des Arts a fait donner les plus prompts secours. Le ministre de l'intérieur a aussi fait donner les ordres les plus précis, pour que rien ne soit épargné, à l'effet de secourir les blessés. Il a ordonné d'instruire, de ce qu'il en était, le public qui témoignait le plus grand intérêt, mais qui a repris son calme, et a exprimé la satisfaction la plus vive, lorsqu'il a été certain que personne n'était dangereusement blessé.

Le citoyen Gardel, qui a annoncé cette nouvelle, a ensuite joué son rôle dans le *Ballet du Déserteur*, de manière à mériter les applaudissemens les plus universels.

Le spectacle n'a fini qu'après dix heures.

De l'imprimerie du CORRESPONDANT POLITIQUE,
Rue Christine, nº 11.

La reproduction de ce petit factum, assurément curieux au point de vue des mœurs de l'époque, nous fait connaître au juste l'importance de l'accident signalé par Castil-Blaze[1].

[1] Et cet entrefilet du *Journal de Paris* nous en apprend la date précise, laissée ignorée par le canard en question : — « La 1re représentation de la reprise d'*Horatius Coclès* a été signalée par un événement dont les suites pouvoient être très funestes. Le pont défendu par Coclès s'est écroulé avant le temps marqué, et les acteurs sont tombés les uns sur les autres. Beaucoup d'entre eux ont été blessés, mais il ne paroit pas y avoir eu dans le nombre aucun accident grave. Le spectacle s'est terminé, suivant l'annonce, par la représentation du ballet du *Déserteur*. » (*Journal de Paris*, 18 novembre 1797.) — Dans tout cela il n'est nullement question du *déboulonnage* indiqué par Castil Blaze, qui éprouvait toujours le besoin d'enjoliver et de dramatiser tous les faits dont il rendait compte.

Une fois mis en règle, par la représentation d'*Horatius Coclès*, avec l'obligation qu'ils avaient assumée envers les bureaux de la Commune de Paris, les deux collaborateurs s'occupèrent activement de celle de *Mélidore et Phrosine*. Mais Méhul s'était trouvé mêlé à la confection d'un ouvrage étrange, qui devait, lui aussi, voir le jour, sur la scène de Favart, avant celui qu'il préparait en compagnie d'Arnault. Cet ouvrage, plus burlesque encore qu'odieux, avait pour titre *le Congrès des Rois* et sortait de la plume de Demaillot, inconnu encore, et qui préludait de cette façon singulière au futur succès qu'il était appelé à remporter avec *Madame Angot*. *Le Congrès des Rois* était un opéra-comique (!) en trois actes, et j'ignore par le fait de quelles circonstances douze compositeurs — pas un de moins — avaient été appelés à en écrire la musique, ce qui n'avait pas dû leur offrir un vif intérêt. Ces douze artistes, qu'on avait choisis parmi les plus célèbres et les plus aimés du public, étaient Grétry, Dalayrac, Deshayes, Trial fils, Berton, Méhul, Cherubini, Jadin, Kreutzer, Blasius, Devienne et Solié[1]. Cette collaboration musicale brillante ne put sauver d'un naufrage complet l'œuvre de Demaillot, qui était véritablement inepte, et dont le *Journal de Paris* rendait compte en ces termes : — « En présentant sur la scène la coalition des rois contre la France, on ne peut offrir aux spectateurs que des crimes et non des ridicules ; et ce sujet fait pour causer l'indignation peut difficilement exciter le rire. — Si l'auteur du *Congrès des Rois* est parvenu à remplir ce dernier objet, c'est en sacrifiant dans sa comédie toutes les

[1] Il ne peut y avoir aucun doute sur ce point, car j'ai consulté à ce sujet les registres manuscrits de l'ancienne Comédie-Italienne, qui relatent, avec tous leurs détails, les spectacles de chaque jour, et voici la note que j'y ai trouvée : — « Octodi 8 ventôse l'an 2me (V. st. 26 février 1794). 1re représentation du *Congrès des Rois*, comédie en 3 actes en prose et ariettes, du Cen Des Maillot, musique des Cens Grétry, Dalayrac, Deshayes, Trial fils, Berton, Méhul, Cherubini, Jadin, Kreutzer, Blasius, Devienne et Solié. »

convenances de la scène. Cette pièce n'est qu'une suite de caricatures sans liaison et sans motif, quelques-unes piquantes, d'autres, et c'est le plus grand nombre, froides et trop prolongées. — Dans le premier acte, les maîtresses des rois prennent, et l'auteur ne dit pas pourquoi, le parti de la République Françoise, et complotent la perte des têtes couronnées, avec Cagliostro arrivé de Rome pour représenter le pape au Congrès. Le complot s'exécute pendant le Congrès même, et au moment où chacun est convenu du morceau de la France qu'il prendra pour prix de la guerre, les François arrivent vainqueurs. Les rois abandonnés fuyent et reparoissent l'instant d'après sur la scène, affublés de bonnets rouges et chantant la Carmagnole pour n'être pas reconnus. — La musique de cette pièce, composée en commun par plusieurs auteurs célèbres, a été fort applaudie; mais vers le milieu du troisième acte le public a commencé à témoigner son impatience; et la mauvaise exécution du dernier ballet a excité un mécontentement général qui a empêché de finir la pièce[1] ». Elle eut deux représentations seulement, accueillies de telle sorte par les spectateurs que la police jugea à propos d'interdire les suivantes, ainsi que nous l'apprennent *les Spectacles de Paris :* « Pièce mal accueillie, et arrêtée par ordre au moment où nous écrivons. »

C'est ici que se place un fait très honorable pour Méhul, qui indique bien le cas qu'on faisait dès lors de son talent et de ses œuvres, et dont aucun historien n'a eu connaissance. Ce fait, c'est celui d'une pension que lui accordèrent, afin de l'encourager à travailler pour eux, les sociétaires de la Comédie-Italienne[2]. On avait vu de grands artistes, auteurs ou compositeurs chevronnés, connus par un grand nombre d'ouvrages heureux, tels que Favart, Duni, Philidor, Grétry, être, de la part de la Comédie, l'objet

[1] *Journal de Paris*, 13 ventôse an II — 3 mars 1794.

[2] On sait qu'à cette époque la Comédie-Italienne était régie, comme aujourd'hui encore la Comédie-Française, par une Société d'artistes.

d'une faveur de ce genre; mais jamais jusqu'alors un jeune musicien, presque encore à ses premières armes, n'avait été appelé à un tel honneur, et il fallait pour cela que les premiers succès de Méhul eussent été bien éclatants et bien vifs. C'est dans les registres de l'administration du théâtre Favart, à la date du mois de germinal an II (mars-avril 1794), que j'ai trouvé pour la première fois le nom de Méhul compris, au chapitre des pensions, sous la rubrique : *Auteurs, musiciens et autres*, pour une somme mensuelle de 83 livres 6 sols 8 deniers, c'est-à-dire pour une pension annuelle de mille livres[1]. Il est présumable que, par cette gracieuseté, la Comédie-Italienne espérait attacher étroitement Méhul à sa fortune et l'empêcher autant que possible de mettre ses talents au service du théâtre Feydeau, son puissant et dangereux rival. De fait, Méhul travailla fort peu pour ce dernier.

Revenons enfin à *Mélidore et Phrosine*, qui était, il faut bien le dire en ce qui concerne le poète, une œuvre au moins singulière à mettre à la scène, et par trop audacieuse. Arnault en avait puisé le sujet dans le poème étrange de ce Gentil-Bernard loué par Voltaire, sujet qui, avec des noms différents, ne faisait que reproduire la fable si touchante d'Hero et Léandre, mais en la rendant odieuse par l'amour incestueux d'un frère pour sa sœur, tandis que l'orgueil féroce d'un autre frère condamne celle-ci à périr avec son amant. Arnault avait changé le dénouement, en le rendant moins tragique par le repentir tardif des deux frères et le mariage des deux amoureux,

[1] Voici les noms des auteurs et compositeurs compris dans cette liste :

Grétry.	150 l.		
Philidor	66 l.	13 s	4 d.
Monvel	66	13	4
Dalayrac.	83	6	8
Méhul.	83	6	8
De Blois	33	6	8
Loulié.	25		

mais le fond du drame restait effroyablement sombre, et sa donnée première ne pouvait guère inspirer d'autre sentiment que le dégoût. En acceptant un livret de ce genre, Méhul n'en avait évidemment apprécié que le côté pathétique et le parti que son génie passionné pouvait tirer de certaines situations d'ailleurs très puissantes, mais sans se rendre compte de son caractère répulsif et de l'effet fâcheux qu'il devait produire sur le public. A ne considérer que son œuvre personnelle, il est certain que *Mélidore et Phrosine* méritait d'obtenir un immense succès. «Je renvoie aux journaux de l'époque, dit Arnault, ceux de mes lecteurs qui veulent savoir sans le lire ce qu'ils doivent penser de mon drame; je les y renvoie aussi pour savoir l'effet que produisit la musique de cet opéra. Depuis Gluck, depuis le finale du premier acte d'*Armide*, on n'avait rien entendu d'aussi énergique que le finale du premier acte de *Phrosine;* il est à lui seul un ouvrage complet. Source des effets les plus dramatiques, l'attendrissement et la terreur y sont portés au plus haut degré. Aussi fut-il entendu avec le même enthousiasme quarante fois de suite.»

Phrosine et Mélidore, qui fut représenté pour la première fois au théâtre Favart le 17 floréal an II (6 mai 1794), fut en effet un grand succès pour le musicien [1], et aussi pour les quatre artistes fort distingués qu'il avait choisis

[1] Le spectacle était complété par la troisième représentation de la reprise de *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments*, comédie en deux actes de Bouilly. Le programme du *Journal de Paris* annonçait *Philippe et Georgette*, de Dalayrac, mais il y eut sans doute un changement dans la composition du spectacle primitivement annoncé, puisque le registre quotidien manuscrit de la Comédie-Italienne porte bien *Jean-Jacques Rousseau*. C'est aussi ce registre qui nous apprend que la recette de cette soirée fut de 4.172 livres 15 sols.

Je dois faire remarquer une grosse erreur typographique du livret de *Mélidore*, qui fixe la date de la première représentation au 17 germinal (c'est-à-dire au 6 avril), tandis qu'elle est, comme on l'a vu, du 17 floréal (6 mai). Il n'y a pas de confusion possible ici, puisque les registres du théâtre font foi, et aussi les programmes et les comptes-rendus des journaux.

pour ses interprètes : Mme Saint-Aubin (Phrosine), Michu (Mélidore), Chenard (Aimar) et Solié (Jule). Il n'en fut pas de même pour l'auteur du poème, qui ne trouva guère de sympathie parmi les spectateurs et qui, je l'ai fait entendre déjà, n'en méritait pas : « *Phrosine et Mélidore*, dit Fétis, aurait dû trouver grâce devant le public par le charme de la musique, où règne un beau sentiment, plus d'abandon et d'élégance que Méhul n'en avait mis jusqu'alors dans ses ouvrages[1]; mais un drame froid et triste entraîna dans sa chute l'œuvre du musicien. Toutefois, la partition a été publiée, et les musiciens y peuvent trouver un sujet d'étude rempli d'intérêt. »

Elle est superbe, en effet, cette partition, et n'eût-on à y signaler que le duo d'introduction entre Aimar et Phrosine : *Non, non, cessez de l'espérer*, le colossal et splendide finale du premier acte, et l'air si pathétique de Mélidore au second : *Du noir chagrin qui me dévore...*, elle constituerait une œuvre hors ligne. Et cependant, une partie du public restait rétive à la manière si nouvelle de Méhul, à sa façon de comprendre la musique dramatique; et les inspirations les plus tendres, les plus touchantes ne pouvaient, de la part de certains esprits timorés, faire pardonner au compositeur les hardiesses et les audaces de sa déclamation, la puissance du sentiment dramatique qu'il développait avec tant de vigueur. Dans un drame sombre jusqu'à l'horreur, fougueux jusqu'à l'emportement, d'aucuns auraient voulu lui voir dérouler des cantilènes caressantes, égrener un chapelet de doucereuses mélodies; comme si Corneille avait pu traiter les scènes terribles des *Horaces* dans le style de son incomparable invocation de l'Amour à Psyché ! Entre autres, un journal, d'ordinaire mieux inspiré, *la Décade philosophique*, se montra dur envers lui de la façon la plus maladroite et jusqu'à la plus évidente injustice. Après avoir fait de la partition

[1] Toujours les mêmes réticences, et la même injustice. Il n'y a donc ni abandon ni élégance dans *Stratonice*?....

une analyse très sévère, ce recueil s'exprimait ainsi, en manière de conclusion : — « La sévérité de notre critique étonnera le citoyen Méhul, qui paroit être le compositeur à la mode et que tous les journalistes encensent. Mais notre journal, à nous, n'est pas consacré à la flatterie. On compare déjà Méhul à Gluck; effectivement il a quelque chose de ce maître. Mais il devroit sacrifier à la mélodie. Nous ne croyons pas qu'il se soit nourri de la lecture des productions musicales de nos maîtres en cet art, les Italiens. On nous a même assurés qu'il en faisoit peu de cas. Il a tort. Tant que le système actuel de musique sera suivi (quel système? Méhul avait justement la prétention d'en introduire un nouveau parmi nous), c'est en Italie qu'il faudra chercher nos modèles. J.-J. Rousseau, qui avoit probablement plus observé, plus comparé que tous nos jeunes compositeurs modernes, n'eut à cet égard toute sa vie que la même opinion[1]... »

Il y a lieu de croire qu'au point de vue musical Méhul faisait peu de cas des opinions de J. J. Rousseau; et il avait cent fois raison, puisqu'il envisageait la musique sous un tout autre aspect. Rousseau, ravalant un peu l'art qu'il adorait, ne lui laissait que le droit de charmer; Méhul, comprenant toute la puissance de cet art merveilleux, voulait qu'au charme il joignît l'émotion. Le chef-d'œuvre de Rousseau est *le Devin du village;* celui de Méhul est *Joseph.* Il suffit, je crois, de nommer les deux œuvres pour que chacun des deux systèmes soit jugé à sa juste valeur.

Malgré tout, *Mélidore et Phrosine,* par le fait d'un livret fâcheux, n'obtint qu'un succès relatif et peu prolongé. Arnault, bien entendu, n'accepte pas ces conséquences, et attribue à des causes étrangères la courte existence de l'ouvrage : — « On s'étonnera sans doute, dit-il, que l'ouvrage ne soit pas resté au théâtre. Voici pourquoi. Le rôle le plus difficile de la pièce, le rôle de Jule, avait été donné

[1] *La Décade philosophique, politique et littéraire* du 30 floréal an II.

à Solié, chanteur habile, acteur intelligent, mais qui n'avait ni l'énergie morale, ni la vigueur physique en dose suffisante pour le remplir; il passa ce rôle à Elleviou, qui, alors dans toute la force de l'âge, pêchait peut-être par des qualités opposées aux siennes. La pièce y gagna plus que l'acteur, qui se tuait en lui donnant une nouvelle vie. Survinrent cependant des discussions politiques dans lesquelles il se trouva compromis; car alors tout le monde se mêlait de tout. L'affaire de Vendémiaire, je crois, lui attira les ressentiments du parti vainqueur, et comme il était de la réquisition, on exigea qu'il se rendît à l'armée, exigence à laquelle il satisfit de fort bonne grâce. Le cours des représentations de *Phrosine* fut interrompu par cet incident; et comme Méhul, de concert avec moi, ne voulait pas remettre cet ouvrage en scène sans des changements qui n'ont jamais été achevés, il n'y a pas reparu, malgré le désir que les acteurs avaient de le rendre au public. C'est un chef-d'œuvre perdu pour lui et pour eux, chef-d'œuvre musical, bien entendu[1]. »

Mais l'histoire de *Mélidore et Phrosine* ne s'arrête pas là, et il était dit que la politique devait lui susciter des difficultés de tout genre. Arnault nous a raconté combien de peine les deux auteurs avaient éprouvée pour le faire parvenir à la scène; c'est encore lui qui va nous faire connaître les ennuis qu'il leur causa, les dangers qu'il leur fit courir lorsque enfin ils eurent réussi à le présenter au public. Il faut avouer que tout n'était pas rose alors, même dans le métier d'auteur et de compositeur dramatique :

Le succès de cet opéra, qui fut joué six semaines ou deux mois avant la chute de Robespierre[2], pensa nous compromettre, Méhul et moi, avec la faction dominante. Ne pouvant trouver dans le poème et dans la musique des bases d'accusation, on en chercha dans les accessoires, dans les costumes, dans les oripeaux, dont les acteurs, aussi vains en ce temps-là qu'en d'autres, avaient surchargé leurs habits; on nous dénonça pour ce luxe que nous n'avions pas prescrit, et dont le tailleur lui-même

[1] *Souvenirs d'un sexagénaire.*
[2] Juste douze semaines avant le 9 thermidor.

n'était pas coupable, ou plutôt n'était que complice. Il nous fallait un défenseur dans le comité de salut public. Méhul me proposa de venir avec lui chez Barrère, qu'il connaissait. Nous exposâmes le sujet de notre inquiétude à ce dernier, qui nous admit à son audience avant trente ou quarante solliciteurs dont son antichambre était remplie. — « Si vous m'en croyez, nous répondit-il, vous ne vous occuperez pas de cela. Laissez votre opéra suivre sa destinée à travers les dénonciations. Vous ne gagneriez rien à le retirer ; on se prévaudrait même de ce fait contre vous ; on affecterait d'y voir un aveu de vos intentions. Quiconque appelle sur lui l'attention publique par le temps qui court n'est-il pas exposé à la dénonciation? Et puis, *ne sommes-nous pas tous au pied de la guillotine, tous, à commencer par moi?* ajouta-t-il du ton le plus dégagé.

Prenant exemple sur Barrère, qui, au fait, dormait au pied de l'échafaud comme un artilleur dort sur l'affût du canon qu'il a chargé, nous laissâmes les choses aller leur train sans nous embarrasser du bruit, et nous fîmes bien.

Méhul pensant à cette audience où Barrère, qui sortait du lit, s'était montré en robe de chambre et le col nu, me disait : « Il me semblait, quand il se plaçait dans son discours au pied de la guillotine, qu'il avait déjà fait sa toilette pour y monter[1]. »

[1] Arrêté comme émigré en 1792, Arnault n'avait dû la liberté et peut-être la vie qu'à Mlle Contat, l'admirable artiste de la Comédie-Française, qui avait déployé dans ce but la plus active sollicitude. Arnault voulut lui prouver sa reconnaissance en lui dédiant en ces termes le livret de *Mélidore et Phrosine* :

« *A la citoyenne Contat. — Mélidore* vous est dédié, je suis payé de mon travail. J'attends avec moins d'inquiétude le jugement du public. A votre exemple, puisse-t-il accueillir ce gage d'une amitié vraie comme vos talens, méritée comme votre réputation, et non moins durable qu'elle ! — ARNAULT. »

CHAPITRE VII.

Ni *Mélidore* et les préoccupations de tout genre que lui avait causées cet ouvrage, ni *Horatius Coclès*, ni *le Congrès des Rois* n'avaient absorbé Méhul au point de lui faire négliger un travail qu'il avait entrepris dans le même temps, et qui l'intéressait d'autant plus que les qualités de grandeur et de noblesse qui caractérisaient son style et son inspiration devaient trouver le moyen de s'y faire jour de la façon la plus favorable. Un poète à qui l'on devait déjà plusieurs tragédies applaudies, entre autres *Fénélon*, *Caïus Gracchus* et *Henri VIII*, Marie-Joseph Chénier, dont le talent mâle et puissant se traduisait en vers d'une autre valeur et d'un autre souffle que ceux d'Arnault, venait d'écrire un *Timoléon* dans lequel il avait eu l'idée d'associer la musique à la poésie, à l'imitation des tragiques grecs, en mêlant intimement le chœur à l'action scénique. Depuis l'*Esther* et l'*Athalie* de Racine on n'avait guère vu d'essai de ce genre, et Chénier, en proposant à Méhul d'être son collaborateur pour une œuvre ainsi conçue, donnait à cet essai toute la valeur et toute l'importance artistique qu'on lui pouvait désirer. Mais, cette fois encore, plus d'un obstacle devait retarder l'apparition d'un ouvrage qui fit grand bruit dans le public avant de pouvoir lui être offert.

Député à la Convention nationale, Chénier, orateur puissant, se montrait à l'Assemblée le défenseur ardent de toutes les libertés en même temps que l'ennemi de tous

les excès qui se commettaient en leur nom; poète dramatique, il transportait volontiers la politique sur le théâtre, et, faisant de la scène comme une seconde tribune, il y combattait encore, avec le même courage, les idées, les opinions, les principes qu'il croyait funestes à son pays. Après avoir, à l'aurore de la Révolution, flétri dans son *Charles IX* la conduite d'un prince cruel et sanguinaire, il avait voulu, dans sa nouvelle œuvre, réagir contre la tyrannie que Robespierre alors tout-puissant faisait peser sur la France frémissante et par lui terrifiée. Cherchant, pour atteindre son but, une situation analogue dans l'antiquité, et la trouvant dans l'histoire de Corinthe, courbée sous le joug d'un despote qui s'achemine au trône par la dictature, il avait choisi pour héros ce Timoléon fameux, qui n'hésite pas, bien que ce tyran soit son frère, à le sacrifier et à le frapper de sa propre main, afin d'arracher sa patrie à la servitude. — Tel était le sujet de sa nouvelle tragédie.

C'est au théâtre de la République, où avaient pris place les dissidents de la Comédie-Française, que devait se jouer *Timoléon*, dont les rôles avaient été distribués à Talma, Monvel, Baptiste aîné, Monville et Mme Vestris[1]. Mais Robespierre et ses amis veillaient, et l'on sait s'ils étaient soupçonneux en toutes matières. Nous avons vu, par l'exemple de *Mélidore et Phrosine*, que la censure avait

[1] A cette époque, où la politique se mêlait fatalement à toutes choses, la Comédie-Française, qui depuis 1789 portait le titre de théâtre de la Nation, s'était divisée en deux camps : le camp réactionnaire, où se trouvaient Fleury, Dazincourt, Saint-Prix, Naudet, Vanhove, Saint-Fal, Mlles Contat, Devienne, Joly, etc., et le camp révolutionnaire, qui comprenait Talma, Dugazon et sa sœur Mme Vestris, Grandmesnil, Michot, Mlle Desgarcins et quelques autres. Une scission s'était opérée, et tandis que les premiers poursuivaient une campagne dangereuse qui devait aboutir pour eux à une arrestation en masse et à une longue détention, leurs anciens compagnons, devenus leurs rivaux, introduisaient le grand répertoire tragique et comique dans la salle des Variétés-Amusantes, devenue le théâtre de la République, et qui n'est autre que la Comédie-Française actuelle.

été rétablie, et qu'elle fonctionnait avec zèle au plus grand profit des doctrines dont les Comités alors florissants se montraient les apôtres énergiques. Elle n'avait pas jugé bon, sans doute, de paraître s'opposer ouvertement à la représentation de *Timoléon*, puisque le théâtre de la République s'occupait avec activité de la mise à la scène de l'ouvrage, donnait tous ses soins aux études qu'il nécessitait, et pendant cinq semaines fit annoncer sa prochaine apparition sans que personne y trouvât à redire et parût songer à s'en émouvoir; mais on peut supposer, sans trop de crainte de se tromper, que les intéressés avaient été avisés par elle et se tenaient sur leurs gardes, n'attendant que le moment opportun pour frapper le coup qu'ils méditaient en secret.

Depuis le 16 germinal (5 avril 1794), les feuilles politiques qui publiaient régulièrement chaque jour le programme des spectacles, à commencer par le *Moniteur universel*, inséraient, à la suite de celui du théâtre de la République, l'annonce que voici : « En attendant la première représentation de *Timoléon*, tragédie nouvelle à grands chœurs. » Cela dura jusqu'au 19 floréal (8 mai), où l'on vit cette annonce pour la dernière fois. Elle disparaît tout à coup dans les deux numéros suivants, et dans celui du 22 floréal, le programme du théâtre de la République est remplacé par cette mention, inscrite entre parenthèses : *Nous n'avons pas reçu l'annonce*. Puis, il n'est plus question de *Timoléon*. Que s'était-il donc passé? un incident très violent, paraît-il, qu'on avait vu se produire à la répétition générale, mais dont il est difficile aujourd'hui de retrouver la trace précise. J'ai parcouru vainement les comptes-rendus des séances de la Convention, de la Commune de Paris, du club des Jacobins, dans l'espoir d'y trouver une relation de cet incident, qui fit grand bruit dans Paris; les journaux que j'ai consultés sont muets eux-mêmes à ce sujet, et ce n'est que dans un recueil périodique, *la Décade philosophique, politique et littéraire*, que j'ai rencontré enfin le petit récit dont voici la reproduction textuelle :

On annonçait depuis long-tems une tragédie de Chénier, intitulée *Timoléon*. Une grande répétition a eu lieu le 19 (Floréal) ; il y avoit beaucoup de monde. Julien de la Drôme, ne pouvant voir de sang-froid Timophane, frère de Timoléon, recevoir la couronne, sans que le peuple s'indignât, a tonné contre cet ouvrage. *S'il n'y a dans Corinthe*, a-t-il dit, *qu'un Timoléon, il y a dans Paris autant d'ennemis de la royauté, autant de Timoléon, qu'il y a de sans-culottes; et ce seroit les insulter que de leur donner une pareille pièce.*

Pendant que Julien s'exprimoit avec énergie contre l'ouvrage, son fils, âgé de 14 ans, faisoit les quatre vers suivans :

Au théâtre françois Timoléon revit;
Il hésite à frapper un despote profane.
Le parterre s'indigne, et d'un trépas subit
Timoléon tombe avant Timophane.

Chénier s'est rendu au Comité de sûreté générale, a brûlé lui-même son manuscrit, et a demandé acte de cette conduite, à laquelle tous les patriotes applaudissent [1].

Déjà, à deux reprises, Chénier avait eu maille à partir avec les Jacobins. Lors de la représentation de *Caïus Gracchus* (février 1792), ceux-ci ne lui avaient pas pardonné cette exclamation énergique placée dans la bouche d'un des personnages du drame, et qui se retournait contre les puissants du jour : *Des lois, et non du sang!* le montagnard Albitte, placé un soir dans une loge, se leva subitement à ces mots, et, d'une voix enfiévrée par la colère, s'écria : *Du sang, et non des lois!* une scène tumultueuse s'ensuivit, et le lendemain la pièce était défendue. L'année suivante, Chénier faisait représenter sa tragédie de *Fénélon*, et, comme on l'a dit, «il y avait de la vertu et du courage à montrer au théâtre en 1793 le plus touchant modèle de la philosophie chrétienne et de l'humanité». Aussi, *Fénélon* fut-il interdit à son tour. Toutefois, ces deux ouvrages avaient pu du moins être représentés, tandis qu'on ne laissa pas à *Timoléon* la faculté même de se produire. Robespierre, ne voulant pas agir par lui-même, n'avait point négligé

[1] *Décade philosophique*, 30 floréal an II.

pourtant, comme on le pense, de s'informer des tendances de l'œuvre nouvelle, et c'est dans le but de provoquer un éclat qu'il avait, le jour de la répétition générale, envoyé un grand nombre des siens au théâtre de la République, où ils avaient rempli leur tâche en conscience. Or, que ce fût pour la raison publiquement donnée par Julien de la Drôme, d'après le récit de *la Décade*, ou, ce qui semble beaucoup plus probable, que ce fût à cause du meurtre du dictateur qui formait le dénouement de la pièce et dont l'exemple pouvait paraître dangereux aux amis de Robespierre, toujours est-il que la représentation de *Timoléon* fut interdite par un arrêté du Comité de salut public, et que l'ouvrage dut attendre, pour voir le jour, que le 9 thermidor eût amené la chute des Jacobins et de leur chef[1].

Pour ce qui est de la destruction de son, ou, pour mieux dire, de *ses* manuscrits, il est permis de supposer que Chénier ne s'y prêta pas d'aussi grand cœur que semblait le croire *la Décade*, et que ce n'est pas de son plein gré qu'il fit le sacrifice de son œuvre. « *Timoléon*, a dit un de ses biographes, ne fut point imprimé; ses divers manuscrits furent recherchés avec tout le zèle d'une inquisition farouche, saisis et brûlés; lorsqu'il fut imprimé en 1795, ce fut sur un manuscrit que Mme Vestris avait heureusement sauvé[2]. » C'est donc grâce à Mme Vestris que, quatre mois plus tard, Chénier put en appeler au jugement du public de l'indignité de ses ennemis. Nous retrouverons à ce moment *Timoléon*.

[1] Chénier célébra cet événement par un hymne superbe, l'*Hymne du 9 Thermidor*, qui débutait par ce vers :

Salut, neuf Thermidor, jour de la délivrance !

[2] *Biographie universelle et portative des Contemporains.* — Ce recueil, d'ordinaire merveilleusement informé, commet pourtant une grave et singulière erreur en avançant que *Timoléon* « fut représenté dans les temps les plus orageux de la Terreur, c'est-à-dire quelques mois avant la chute de Robespierre. « On vient de voir ce qu'il en est.

Mais ce n'était pas là le seul ouvrage qui devait associer les grands noms de Chénier et de Méhul, ce n'était pas surtout celui qui devait donner le plus d'éclat à leur collaboration. Au moment même où ils se voyaient réduits à l'impuissance par l'interdiction lancée sur les représentations de *Timoléon*, les circonstances les rapprochaient de nouveau, et ils enfantaient une œuvre dont la beauté sereine et virile eût suffi, malgré ses proportions modestes, pour rendre à elle seule leurs noms immortels. Je veux parler de cet hymne magnifique et grandiose, le *Chant du Départ*, de ce cri de guerre et de liberté, aux accents si mâles et si fiers, qui semble résumer en lui ce que l'antiquité nous a légué de plus noble et de plus admirable, et qui, ainsi que la *Marseillaise*, a fait le tour de l'Europe dans les plis du drapeau tricolore, excitant nos soldats qui combattaient pour l'indépendance et l'affranchissement de la patrie!

L'histoire de ce chant merveilleux, véritable chant sacré, hymne héroïque de délivrance, dans lequel semble palpiter l'âme même de la France, est bien difficile à retracer avec exactitude. Plusieurs versions ont eu cours à son sujet, et le choix entre elles est malaisé.

Suspect alors, et accusé de «modérantisme» malgré les gages qu'il avait donnés de son libéralisme, Chénier était tenu à la plus grande discrétion. D'ailleurs, son frère André, le poète immortel, était en prison, et, plus encore pour ce frère bien-aimé que pour lui-même, Marie-Joseph faisait en sorte de se soustraire à l'attention de leurs ennemis, seul espoir qui lui restât, quoique bien fragile, de sauver par l'oubli la vie de cet être chéri. « Les arrêts du tribunal révolutionnaire couvraient Paris de deuil. L'unique sauvegarde des prisonniers était l'oubli où ils tombaient à la faveur du nombre. Ceux qui sont sortis à cette époque de la terrible épreuve des cachots se souviennent que c'est à ce moyen de salut que tendait la sollicitude de leurs amis. Il fallait se faire oublier ou périr. Marie-Joseph, alors insulté à la tribune, devenu l'objet de

la haine particulière de Robespierre, qui redoutait ses principes et enviait ses talents, n'aurait eu que le crédit de faire hâter le supplice; il s'abstenait même de paraître à la Convention. Il pouvait mourir avec son frère, non le sauver[1]. »

Chénier évitait donc de se montrer; selon de certains, il se cachait même, ce qui ne saurait passer pour extraordinaire. Quoi qu'il en soit, j'ai tracé moi-même ailleurs, d'après divers récits dont l'exactitude me paraissait probable, un historique du *Chant du Départ*, que je vais reproduire ici :

Peu avant l'époque de l'éclosion de ce chant, le digne et brave Sarrette, fondateur et directeur de l'Institut national de musique dont il devait faire bientôt le Conservatoire, avait été jeté en prison sur la dénonciation d'un subalterne, parce qu'un élève de cette école avait été entendu jouant sur le cor l'air fameux : *O Richard, ô mon roi!* du *Richard Cœur-de-Lion* de Grétry. A cette époque, en effet, cet air semblait séditieux pour ses paroles, même lorsqu'on ne les entendait pas. Cependant, comme Sarrette était l'âme de l'Institut, dont les professeurs et les élèves formaient précisément la meilleure partie de l'ensemble vocal et instrumental qui donnait tant de brillant et de relief aux fêtes publiques, on eut besoin de lui. Au moment de la fête de l'Être-Suprême, célébrée le 20 prairial an II (8 juin 1794), on le fit donc sortir de Sainte-Pélagie, où il était enfermé, pour organiser le programme. Il est vrai que dans les premiers jours il était continuellement escorté par un gendarme, qui avait ordre de ne le point quitter et qui même couchait dans sa chambre. Bientôt pourtant cette surveillance cessa.

Le 15 prairial, Sarrette recevait du Comité de Salut public un ordre signé par Carnot, Barrère et Robert Lindet, lui annonçant l'envoi de l'hymne qui devait être mis en musique pour le 20. Gossec ayant aussitôt composé cette musique, Robespierre donna l'ordre à Sarrette de faire apprendre ce chant patriotique dans les quarante-huit sections, le rendant responsable de sa bonne exécution. En conséquence, les professeurs membres de l'Institut musical se partagèrent les différents quartiers pour y enseigner le chant de l'hymne nouveau. Entre autres, Gossec se chargea des Halles, et Lesueur des boulevards, tandis que

[1] Henri de Latouche : *Notice sur André Chénier.* — On sait qu'André fut conduit au supplice le 7 thermidor, deux jours avant la chute de Robespierre !

Méhul se tenait à la porte de l'établissement[1]. Et le 20 prairial, en effet, l'hymne fut exécuté au Champ de la Réunion (Champ de Mars) par un grand nombre d'artistes auxquels s'étaient joints 100 tambours élèves de l'Institut et 100 autres tambours ordinaires.

C'est bien peu de temps après cette solennité que Chénier et Méhul composèrent le *Chant du Départ*. On avait enjoint à Sarrette de faire écrire les paroles et la musique d'un nouvel hymne destiné à célébrer le cinquième anniversaire de la prise de la Bastille. Sarrette n'était plus suspect, mais Chénier l'était devenu; par crainte de Robespierre, il s'était réfugié chez le directeur de l'Institut musical, et celui-ci, l'ayant sous la main, lui demanda tout naturellement les paroles de l'hymne commandé.

C'était un matin. Chénier employa la journée à tracer, du fond de la chambre où il était retiré, les sept strophes de ce chant remarquable, quoique un peu emphatique. Le soir il y avait chez Sarrette une réunion, où Méhul devait se rendre, et il fallait dès le lendemain commencer les études du chant nouveau. Au cours de la soirée, Sarrette donna à Méhul les vers de Chénier, et après les avoir lus rapidement, celui-ci, au milieu du mouvement d'un salon, du bruit des conversations, improvisa sur l'angle d'une cheminée, fort mal placé même pour écrire, le superbe chant que chacun connaît.

Ces lignes résument la tradition la plus connue relative à la composition du *Chant du Départ*; on peut même dire que le fait qui concerne Méhul, improvisant son chant héroïque sur le marbre d'une cheminée, en s'isolant au milieu du bruit, est passé à l'état de légende. Je tiendrais volontiers cette version pour la seule exacte. Je ne puis pourtant me dispenser de rapporter ici les détails qu'Arnault, très intime alors avec Méhul, qu'il voyait journellement, a donnés sur le *Chant du Départ*; mais je ferai remarquer tout d'abord que le récit d'Arnault reporterait la naissance de cette composition à l'époque des répétitions de *Mélidore et Phrosine*, c'est-à-dire à trois mois en arrière, ce qui me paraît bien invraisemblable :

Ce pauvre Méhul, dit Arnault, n'était pas cavalier. Pendant huit jours il se vit contraint à garder la chambre par suite d'un voyage à cheval que je lui avais fait faire à Saint-Leu-Taverny. Nos répétitions de

[1] L'école était installée alors rue Saint-Joseph.

Phrosine en souffraient, mais non sa partition, qu'il revoyait pendant que se guérissaient des blessures qui lui laissaient la tête parfaitement libre. A genoux sur un coussin devant son piano, il ne pouvait jusqu'à parfaite guérison s'y placer d'autre manière; il s'amusait aussi à composer des pièces détachées. Après m'avoir fait entendre une psalmodie fort expressive qu'il avait faite sur une romance dont je lui avais fourni les paroles, la romance d'*Oscar*:

— Que pensez-vous de ce chant-ci? me dit-il, en me faisant entendre *le Chant du Départ*.

— Voilà de bien belle musique et de bien belles paroles! m'écriai-je; car d'encore en encore, il m'avait chanté toutes les strophes de ce chant sublime. C'est de la musique de Thimotée sur des vers de Tyrtée. Je comprends à présent les prodiges que de pareils chants faisaient faire aux Spartiates! Celui-ci fera le tour du monde. Quel est l'auteur de ces belles paroles?

— Un homme que vous n'aimez pas, répondit Méhul, un homme dont du moins vous détestez les opinions.

— *Qu'est-ce* enfin?

— C'est Chénier.

— Cela ne change rien à mon opinion sur ce chant. Jamais on n'a si bien fait; jamais on ne fera mieux; jamais, jamais on ne conciliera les deux extrêmes avec autant de goût; jamais on ne sera tout ensemble aussi noble et aussi populaire. Répétez-moi encore *le Chant du Départ*.

Après m'avoir satisfait de nouveau par orgueil peut-être autant que par complaisance, car il y avait aussi de l'auteur dans Méhul: — Ceci n'est pas seulement un chant de Tyrtée, dit-il, c'est aussi un chant d'Orphée, un chant composé pour attendrir les mânes autant que pour enflammer des soldats. C'est surtout pour désarmer les accusateurs, les juges, les bourreaux de son malheureux frère, de ce pauvre André Chénier, que Marie-Joseph l'a improvisé.[1]

On ne ne voit pas trop en quoi la composition du *Chant du Départ* par Marie-Joseph Chénier aurait pu attendrir les persécuteurs de son frère. Arnault revient cependant ailleurs sur cette pensée; mais en parlant encore du *Chant du Départ* il se dément lui-même et réduit à néant, par des détails différents, les détails si précis pourtant et si nettement circonstanciés contenus dans les lignes qu'on vient de lire:

[1] *Souvenirs d'un sexagénaire.*

....Une tendre amitié, dit-il, me liait avec l'un des plus grands compositeurs dont la France puisse s'honorer, avec ce Méhul, qu'il est superflu de louer quand on l'a nommé. Il se passait peu de jours où je n'allasse le voir. Je rencontre chez lui un matin Chénier, qui n'admirait pas moins que moi le génie de cet homme incomparable, et venait le prier de mettre en musique *le Chant du Départ*, qui fut entendu pour la première fois dans les champs de Fleurus, le jour même de la victoire.

Indépendamment de ce qu'il exprimait ses propres sentiments, Chénier espérait, par ce chant, fléchir les bourreaux et faire tomber de leurs mains la hache levée sur André, qui avait été jeté en prison, et se trouvait, pour ainsi dire, à la porte du tribunal révolutionnaire : c'était être aux pieds de l'échafaud.... [1]

Ici se présente aussitôt à l'esprit une objection. Car, si, d'une part, Arnault se rencontra chez Méhul avec Chénier apportant au compositeur les vers du *Chant du Départ*, que devient, d'autre part, la petite scène semi-réaliste du coussin, racontée précédemment, et pendant laquelle Arnault, à l'audition de ce même *Chant du Départ*, aurait exprimé son admiration pour les paroles avant d'en connaître l'auteur ? On avouera qu'il y a là une contradiction singulière, et qui ne laisse pas que de jeter quelque trouble dans l'esprit du lecteur attentif. Du peu d'accord qui existe entre les deux récits d'Arnault on peut conclure, ce me semble, ou que sa mémoire était bien fragile, ou bien qu'il a raconté là, sous deux formes différentes, et avec le désir de paraître bien informé, une petite histoire faite à plaisir et qui ne mérite aucune créance[2]. Je crois donc qu'en ce qui concerne l'enfantement et la naissance du *Chant du*

[1] Notice sur Marie-Joseph Chénier, par Arnault, en tête des œuvres de Chénier.

[2] Quant à la première exécution du *Chant du Départ*, qui, au dire d'Arnault, aurait eu lieu à Fleurus, le jour de la bataille (laquelle ? la première bataille de Fleurus est du 16, la seconde du 27 juin 1794), ceci me paraît rentrer dans le domaine de la fantaise pure. On a peine à se figurer Méhul instrumentant son œuvre pour musique militaire et l'envoyant à un régiment en marche, avant de l'avoir fait entendre à Paris et d'en connaître l'effet.

Départ, il faut s'en tenir à la version la plus accréditée, celle à laquelle se trouve mêlé Sarrette, agissant d'après les ordres qui lui étaient donnés et demandant lui-même à Chénier et à Méhul les paroles et la musique de ce chant dont ils surent faire un chef-d'œuvre.

Il paraît absolument certain, d'ailleurs, que le *Chant du Départ* fut exécuté pour la première fois, à Paris, le jour de la grande fête donnée pour le cinquième anniversaire de la prise de la Bastille. Et cependant, les journaux restent muets à son sujet en rendant compte de cette fête vraiment nationale et populaire, dont le centre était au jardin des Tuileries, appelé alors Jardin-National. Le *Mercure* lui-même n'en souffle mot, tout en donnant des détails très précis et très complets sur la partie musicale de cette solennité : — «....Sur l'amphithéâtre adossé au Palais-National, dit ce journal, s'élevait un orchestre circulaire, garni de plus de 300 musiciens et artistes, soit en instrumentale, soit en vocale. A 10 heures le concert a commencé; comme l'Institut national avait eu plus de loisir pour en ordonner les différentes parties, elles ont été aussi bien motivées que parfaitement exécutées. Après l'ouverture de *Démophon*[1], on a chanté l'*Hymne à l'Être suprême* à grand chœur, de Gossec; puis *la Bataille de Fleurus*, à grand chœur, le Pas de charge des Sans-Culottides, le serment d'*Ernelinde*[2], différens morceaux de symphonie de Hayden (*sic*), *la Prise de la Bastille*[3], hiérodrame auquel on avait ajouté le chœur d'*Armide* : «Poursuivons jusqu'au trépas.» Ce tableau a été d'un grand effet, soit par la grandeur des images, soit parce qu'il formait le caractère particulier de la fête. Nous n'avons pas besoin de dire que l'hymne des Marseillais (*la Marseillaise*) a été exécuté avec un succès toujours soutenu; mais rien n'a égalé l'impression terrible

[1] De Vogel.

[2] De Philidor. C'est le fameux et admirable chœur : *Jurons sur ces glaives sanglants....*

[3] De Désaugiers.

et le mouvement de surprise, lorsqu'après une strophe de cet hymne chanté à mi-voix et avec lenteur, et suivie d'un court silence, tout à coup l'on a entendu le son précipité du tocsin, qui fut le terrible avant-coureur de la chute de la tyrannie au 14 juillet; ce son auquel était mêlé par intervalle le bruit des tambours et du canon, exécuté par les instrumens, a rappelé à tous les spectateurs les premiers momens d'énergie, d'inquiétude et d'agitation qui furent le signal de l'insurrection et de la liberté. Le concert fut terminé par les airs *Ça ira, la Carmagnole* et le *Pas de charge des armées républicaines*[1].»

On voit qu'il n'est nullement question, dans tout cela, du *Chant du Départ;* et cependant on peut tenir pour certain qu'il fut exécuté à l'occasion de cette fête (mais peut-être ailleurs qu'au «Jardin-National») puisque *le Moniteur*, sans pouvoir rendre compte de la grande journée de l'anniversaire, ses colonnes étant trop remplies déjà par les débats de la Convention, des Comités et des clubs, trouvait cependant assez de place pour en publier les paroles dans son numéro du 2 thermidor (21 juillet). Or, ceci me semble indiquer suffisament que l'hymne de Chénier et de Méhul avait du être chanté le 14 juillet; car, autrement, à propos de quoi cette publication[2]?

Mais nous allons trouver, et cette fois sans hésitation possible, le *Chant du Départ* à une nouvelle fête officielle, dans laquelle nous rencontrerons aussi une autre composition du même genre, due encore à la collaboration de Chénier et de Méhul. Il s'agit ici de la fameuse journée de la «5e sans-culottide» de l'an II (21 septembre 1794), consacrée au transport solennel du corps de Marat au Panthéon, d'où l'on retirait en même temps celui de Mirabeau, jugé indigne de reposer aux côtés de «l'ami du peuple.» Par le pro-

[1] *Mercure* du 30 messidor an II (18 juillet 1794).

[2] C'est sous la rubrique: LITTÉRATURE — POÉSIE, que *le Moniteur* publiait ainsi «*le Chant du Départ*, hymne de guerre, paroles de Chénier, député à la Convention nationale, musique de Méhul».

gramme officiel que voici, tel que le publiait le *Journal de Paris*, on pourra juger de l'importance que l'on donnait et du soin véritablement remarquable qu'on apportait alors à l'organisation artistique de ces grandes solennités populaires :

INSTITUT NATIONAL DE MUSIQUE

Le 2e jour des sans-culottides, l'an 2e de la Répub. française une et indivisible.

Extrait du registre des délibérations du Comité d'instruction publique, du 28 fructidor, l'an deuxième de la République françoise, une et indivisible.

Le Comité d'instruction publique arrête que l'Institut National, placé au lieu qui lui sera désigné dans le Jardin-National, exécutera une marche guerrière pour annoncer l'arrivée de la Convention nationale. A cette marche succédera une symphonie par Catel; l'*Hymne à la Victoire*, par Chénier, musique de Méhul, sera exécuté avec accompagnemens à grand orchestre. Une marche guerrière précédera un *Hymne à la Fraternité*, par Th. Désorgues, musique de Cherubini.

La proclamation faite par le président de la Convention nationale, que les armes de la République n'ont pas cessé de bien mériter de la patrie, sera précédée d'une grande fanfare de trompettes. Pendant que le président attachera à chaque drapeau les couronnes de laurier, l'Institut National exécutera une symphonie militaire, par L. Jadin. Lorsque les défenseurs de la patrie blessés dans chacune des armées auront reçu les drapeaux, on entonnera le *Chant du Départ*, hymne de guerre par Chénier, musique de Méhul.

Le cortège remis en marche et arrivé au Panthéon, l'Institut exécutera à l'entrée du corps de Marat une musique mélodieuse, dont le caractère doux et tranquille peindra l'immortalité (?). Le corps étant déposé, on exécutera un grand chœur à la gloire des martyrs de la liberté et de ses défenseurs, paroles de Chénier, musique de Cherubini.

Signé : *Villars, Boissi, Lakanal, Plaichard, Petit, Léonard Bourdon, Massieu, R. Lindet, Lequinio, Arbogast.*

Pour copie conforme à l'original, envoyé à l'Institut National par le Comité d'instruction publique, *Gersin*, secrétaire par intérim[1].

Ainsi que la *Marseillaise*, le *Chant du Départ* devint éton-

[1] *Journal de Paris* de la 3e sans-culottide an II (19 septembre 1794).

uamment populaire dès son apparition. Il produisit encore une très vive impression à la Fête des Victoires, célébrée le 30 vendémiaire an III (21 octobre 1794), et à dater de ce moment il fit partie des programmes de toutes les grandes fêtes patriotiques et populaires. De plus, et comme la *Marseillaise* aussi, il fut mis en action sur la scène de l'Opéra, et cette *dramatisation* fut pour lui la cause d'un nouvel et éclatant succès. C'est lors d'une reprise d'*Iphigénie en Tauride* qu'on eut l'idée de le représenter ainsi ; l'effet produit par ce spectacle était apprécié dans les termes suivants par le *Journal de Paris* : — «Cette pièce (*Iphigénie*) étant trop courte pour la durée ordinaire du spectacle, on l'a fait précéder du Chant de guerre, paroles du C. Chénier, musique du C. Méhul. Il étoit nécessaire de mettre ce morceau en action. Cet arrangement a été l'ouvrage d'une heure; la beauté de la composition musicale, le brûlant patriotisme exprimé par les paroles, l'ensemble et la simplicité des chœurs, enfin l'exécution précise des différentes marches, ont fait de ce morceau un spectacle plein de grâces et de chaleur. Il a été vivement applaudi [1]. »

Le *Chant du Départ* et l'*Hymne à la Victoire* ne sont pas

[1] *Journal de Paris* du 11 vendémiaire an III (2 octobre 1794).

Castil-Blaze dit, dans son *Académie impériale de musique* : — « Le *Chant du Départ*, hymne de guerre, en prose rebutante et rimée, de M.-J. Chénier, musique de Méhul, est exécuté pour la première fois le 29 septembre 1794, après *Iphigénie en Tauride.* Ce bel air national est vivement applaudi; pendant huit ans, il figure à presque toutes les représentations du théâtre des Arts (c'est le titre que portait alors l'Opéra). »

Parler de « prose rebutante et rimée » peut paraître excessif lorsqu'il s'agit d'un chant dont le seul début est admirable :

La victoire en chantant nous ouvre la barrière,
La Liberté guide nos pas,
Et du Nord au Midi la trompette guerrière
A sonné l'heure des combats....

mais il ne faut pas oublier que, pour Castil-Blaze, un seul homme au monde était capable d'écrire des vers dignes d'être chantés : c'était Castil-Blaze.

les seules compositions dans ce genre que Méhul écrivit à l'époque de la Révolution. Son génie majestueux et fier convenait merveilleusement à ces chants de guerre, ou de triomphe, ou de deuil, dont on faisait alors une si étonnante consommation. C'est dans ces divers ordres d'idées qu'il composa encore : un *Hymne patriotique* (publié dans le recueil de *Musique patriotique à l'usage des fêtes nationales*); l'*Hymne du 9 Thermidor*; l'*Hymne des vingt-deux*; un *Chant funèbre à la mémoire du représentant du peuple Féraud*, «assassiné à son poste le 1er prairial an 3e de la République» ; le *Chant du Retour*; *Charles Martel* ou *la Parisienne*; *le Dix-huit Fructidor*; l'*Hymne chanté par le peuple à la fête de Barra et de Viala*, le 10 thermidor[1]. Il ne faudrait pas conclure de là que Méhul ait jamais fait montre d'idées politiques quelconques, et plus ou moins accentuées : esprit très large, très ouvert, très libéral dans le sens le plus élevé du mot, Méhul n'était pas sans éprouver quelque sympathie pour les grands principes d'affranchissement et de liberté qui avaient donné naissance à la Révolution, mais, comme tous ses confrères, il se tint toujours à l'écart des partis, et ne manifesta jamais ouvertement d'opinions politiques. S'il fut un des musiciens qui se firent le plus remarquer dans la composition des chants patriotiques, c'est qu'il était doué d'une rare fécondité, et que, comme je l'ai dit déjà, son mâle génie se déployait à l'aise dans ces chants qui exigeaient avant tout de la puissance, de la noblesse et de la grandeur, qualités qui lui étaient propres et que nul autre peut-être, à l'exception de Cherubini, ne possédait à un égal degré. C'est à ces mêmes qualités qu'il dut encore d'être chargé, sous le Consulat et sous l'Empire, de la composition de divers chants officiels, dont plusieurs, que j'aurai à signaler plus loin, sont véritablement admirables. Il y apporta la même ampleur, le même

[1] C'est de cette époque aussi que datent diverses compositions de peu d'importance : *le Petit Nantais*, romance ; *Réponse du vieux pasteur à la romance du Troubadour prisonnier*, romance ; *Loizerolles*, etc.

talent, le même génie qui distinguaient ceux qu'il avait écrits sous la République[1].

Méhul ne fit donc pas autre chose que ce que firent tous les artistes de ce temps, mis à contribution comme lui pour la formation du vaste répertoire musical nécessaire à la célébration des fêtes nationales : Cherubini, Lesueur, Gossec, Catel, Martini, Devienne, Jadin et autres. Mais il fut plus heureux que tous, puisque de tous les hymnes patriotiques dus à ces grands artistes, un seul, le *Chant du Départ*, a survécu et s'est maintenu aux côtés de la *Marseillaise*, symbolisant la nation française et son amour de la liberté. Méhul n'aurait écrit ni *Joseph* ni *Stratonice*, ni *Ariodant* ni *Euphrosine*, que son nom aurait échappé à l'oubli, grâce au *Chant du Départ*.

On sait que sous le Directoire, l'exécution du *Chant du Départ* fut recommandée, ou pour mieux dire *commandée* à tous les théâtres, par un décret en date du 4 janvier 1796 et ainsi conçu :

Tous les directeurs, entrepreneurs et propriétaires des spectacles de Paris sont tenus, sous leur responsabilité individuelle, de faire jouer, chaque jour, par leur orchestre, avant la levée de la toile, les airs chéris des républicains, tels que *la Marseillaise*, *Ça ira*, *Veillons au salut de l'empire* et *le Chant du Départ*[2].

[1] D'ailleurs, il faut remarquer que ces compositions lui étaient parfois commandées, et qu'il eût été difficile de se soustraire sous ce rapport aux ordres reçus. Ainsi, à propos du *Chant funèbre à la mémoire de Féraud*, on peut lire, dans l'*Isographie des hommes célèbres*, ce billet laconique de Méhul, dont je n'ai pu découvrir le destinataire :

« Je vous prie, mon cher maître, de ne point m'attendre ce matin. Je viens de recevoir une espèce d'ordre de la part du Comité d'instruction pour composer à la hâte un chant funèbre en l'honneur de Ferraud.

« MÉHUL ».

[2] Le *Ça ira* était une chanson révolutionnaire dont les paroles avaient été ajustées sous un ancien pont-neuf. Quant à *Veillons au salut de l'empire*, les vers en avaient été écrits sous un air de *Renaud d'Ast*, opéra de Dalayrac. (On ne doit pas prendre ici le mot *empire* au sens de monarchie impériale, mais dans l'ancien sens qui faisait de l'empire la représentation, la symbolisation de l'État, de la nation.)

Dans l'intervalle des deux pièces, on chantera toujours l'*Hymne des Marseillais*, ou quelque autre chanson patriotique.

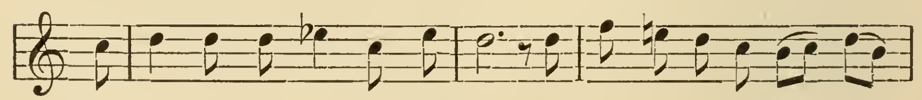
Le théâtre des Arts (l'Opéra) donnera, chaque jour de spectacle, une représentation de l'*Offrande à la Liberté*, avec ses chœurs et accompagnements, ou quelque autre pièce républicaine.

Il est expressément défendu de chanter, laisser ou faire chanter l'air homicide dit *le Réveil du Peuple*[1].

Enfin, Bonaparte, qui avait pour la personne et le génie de Méhul la plus profonde estime, professait une grande admiration pour le *Chant du Départ*, qui, disait-il, excitait l'ardeur et le courage des soldats à l'égal de la *Marseillaise*. Aussi le conserva-t-il parmi les airs nationaux, et laissa-t-il les musiques militaires l'exécuter jusqu'à la fin du Consulat. Ce n'est qu'après avoir établi à son usage le trône impérial, qu'il jugea à propos d'interdire un hymne qui célébrait la gloire et le triomphe de la République[2].

[1] *Le Réveil du Peuple* était un chant réactionnaire dont la musique était due à Gaveaux, acteur du théâtre Feydeau, à qui l'on doit les partitions de nombreux opéras-comiques, entre autres celle du *Bouffe et le Tailleur*.

[2] Je ne saurais me dispenser d'une remarque importante au sujet du texte musical du *Chant du Départ*, et d'une altération qu'on a coutume d'y apporter. Sur les 5e, 6e et 7e vers, la phrase mélodique est toujours écrite, dans les éditions modernes, avec quatre *mi* bémol successifs (dans le ton d'*ut* majeur). Or, Méhul ne l'a point écrite ainsi, et l'on peut s'en convaincre par la lecture de l'édition originale (et officielle, format in-8°), celle publiée « au Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, rue des Fossés-Montmartres, » où le premier, le second et le quatrième *mi* sont seuls altérés, comme on peut le voir :



Rois i-vres de sang et d'orgueil, le peuple souve-rain s'a-



vance; Ty-rans, des-cen-dez au cer-cueil!

Il n'y a pas d'erreur possible, car, suivant les principes les plus élémentaires de solfège, Méhul pouvait se dispenser de placer un bécarre devant le troisième *mi*, l'altération ne valant que pour toutes les notes semblables comprises dans la même mesure, et les deux premiers *mi* ayant

. . . .

Cependant, le coup de pistolet du gendarme Méda avait délivré la France de l'horrible cauchemar qui pesait sur elle. Robespierre, traîné sanglant et défiguré sous le fer meurtrier dont il avait fait si longtemps son complice, subit à son tour les effets d'une «justice sommaire» et est exécuté avec vingt et un des siens. Après les tragiques journées de Thermidor, Paris se reprend à espérer un peu de tranquillité, la vie normale renaît peu à peu, le calme semble reparaître, les questions d'art ne laissent plus chacun indifférent, et les théâtres retrouvent un public que le malheur des temps avait éloigné d'eux....

A la suite de cette crise, l'un des premiers soins du théâtre de la République fut de reprendre les études du *Timoléon* de Chénier, qui ne durent pas être fort difficiles à mener à bien, puisque la pièce était prête à passer lorsque le Comité de salut public s'était avisé de l'interdire. Elle fut bientôt à même d'être offerte aux spectateurs, et la première représentation en était donnée le 11 septembre 1794 [1]. *Timoléon* n'obtint pas un succès retentissant, l'intérêt scénique étant à peu près nul dans cet ouvrage, et la passion

été altérés *deux mesures auparavant.* Si, donc, il a mis un bécarre devant le troisième *mi*, c'est précisément pour éviter toute méprise et pour indiquer d'une façon certaine que ce troisième *mi* devait être naturel. Quelque effet singulier que puisse nous produire aujourd'hui ce *mi* naturel, surtout par l'habitude que nous avons de l'entendre toujours bémol, on n'en doit pas moins respecter la volonté formelle du compositeur.

[1] On ne saurait se faire une idée de la facilité avec laquelle on pourrait être trompé en matière historique, même avec les documents qui sembleraient devoir offrir tous les caractères de la certitude la plus absolue. L'édition originale de *Timoléon*, datée de «l'an troisième», ne donne point la date de la représentation. Quant à celle qui est contenue dans le tome II des Œuvres de M.-J. Chénier (publiées après sa mort), voici le titre qu'elle porte: « *Timoléon*, tragédie en 3 actes, avec des chœurs mis en musique par Méhul, représentée pour la première fois sur le théâtre de la République le 25 fructidor an III de la République française, 11 septembre 1795. » Or, c'est le 25 fructidor an II, 11 septemble 1794, et non 1795, que fut représenté *Timoléon*. Et le doute n'est pas possible, puisque les journaux sont là, qui font foi.

politique ne suffisant pas, alors surtout qu'elle venait d'être assouvie, à lui donner un intérêt particulier. Méhul avait écrit pour cette tragédie une ouverture et six chœurs (deux dans chaque acte), dont l'exécution était confiée au personnel choral de l'Opéra. Un recueil qui, j'ignore pour quelle raison, se montra presque toujours hostile à Méhul, *la Décade*, blâmait, au point de vue général, l'introduction de la musique dans une œuvre de ce genre, et, au point de vue particulier, se montrait peu satisfaite de celle qu'il avait écrite : — « Le 25 du mois dernier [fructidor], disait ce journal, on a donné le *Timoléon* de Chénier, pièce longtems attendue, annoncée, puis suspendue, et qui, dans un tems où les talens étaient un titre de proscription, avait valu à son auteur l'honorable persécution des tyrans..... Selon nous, les chœurs gâtent la pièce. Nous n'entrerons point ici dans une longue discussion pour examiner jusqu'à quel point nous devons imiter, sur nos théâtres, les chœurs des anciens. Comme nous pensons qu'il faut prendre la nature pour type, préférablement à tout, même à l'antiquité, nous nous bornerons à remarquer combien, avec la forme de nos théâtres et la nature de notre langue, les chœurs de *Timoléon* sont disconvenans. Ce sont des chœurs d'opéra, et rien de plus ; et il ne valait guère la peine de faire venir l'Opéra et ses criardes automates, pour gâter l'illusion de la scène tragique sans nous offrir rien de nouveau. Cette musique ne rappelle nullement l'idée qu'on se forme de la musique des anciens ; on y trouve beaucoup plus de tapage que de chant. Cependant la ritournelle du premier chœur et le commencement de celui du second acte font un vrai plaisir[1]. » Ce jugement me paraît à la fois un peu sommaire et un peu vif. Fétis était davantage dans la vérité lorsqu'il disait que « malgré le peu de succès de la pièce de Chénier, l'ouverture et les chœurs ont laissé des traces dans la mémoire des connaisseurs. » Il est certain que l'ouverture

[1] *La Décade philosophique*, du 10 vendémiaire an III. — Chose assez singulière : ni *le Moniteur* ni *le Mercure* ne rendent compte de *Timoléon*.

de *Timoléon* devint célèbre en son temps, et que pendant nombre d'années elle figura sur les programmes des concerts. Quant aux chœurs, plus d'un contemporain les a cités avec éloge. Et l'on se demande pourquoi nos grands concerts symphoniques, qui pourraient faire un choix si brillant dans l'œuvre vaste et varié de Méhul, ne semblent connaître ni *Timoléon*, ni *Adrien*, ni *Uthal*, ni *Euphrosine*, ni *Ariodant*, ni l'admirable *Chant du 25 Messidor* (à trois orchestres et à trois chœurs), ni tant d'autres compositions dans lesquelles ils pourraient choisir des fragements magnifiques, dont l'exécution révèlerait au public un génie merveilleux qu'il ne connaît que par un seul chef-d'œuvre : *Joseph*[1].

[1] A propos des chœurs de *Timoléon*, M. l'abbé Neyrat, ancien maître de chapelle de la primatiale de Lyon, qui connut la veuve de Méhul, de qui il tient même certaines œuvres manuscrites du maître, m'écrivait ceci : — « ...J'ai eu entre les mains (et j'en ai fait exécuter deux) les chœurs de *Timoléon*. Ces chœurs sont d'un très grand, très grandiose effet, très classiques évidemment, mais très puissants. »

CHAPITRE VIII.

Depuis ses débuts au théâtre, Méhul avait été bon train, et l'on peut dire que jamais, en France tout au moins, carrière de compositeur dramatique ne s'était établie avec des résultats aussi brillants et d'une façon aussi rapide. Dans le court espace de quatre années, du 4 septembre 1790 au 11 septembre 1794, il avait fait représenter huit ouvrages (je ne compte pas *le Congrès des Rois*), dont trois à l'Opéra, quatre au théâtre Favart et un au théâtre de la République; et parmi ces huit ouvrages, qui tous avaient été accueillis avec une faveur plus ou moins grande, on en peut citer trois : *Euphrosine*, *Stratonice* et *Mélidore*, dont les succès avaient été retentissants et pleins d'éclat. A peine âgé de trente et un ans, Méhul était célèbre, et célèbre à ce point que nous le verrons tout à l'heure, à la fondation de l'Institut (1795), être le *seul* musicien désigné par l'administration supérieure, et faisant partie du premier tiers de cette assemblée que le pouvoir exécutif chargeait d'élire ensuite les deux autres tiers. Cet hommage éclatant rendu à son génie donne une preuve suffisante de la renommée que, si jeune, Méhul avait su atteindre, et de l'influence qu'il exerçait sur l'art national. Mais il n'entendait pas se reposer en chemin, et c'est par de nouveaux et importants travaux qu'il prétendait marcher à la conquête de la gloire et de l'immortalité.

Méhul avait connu, au théâtre Favart, trois jeunes chanteuses, trois sœurs, trois artistes charmantes qui étaient des femmes adorables, et dont les annales de ce théâtre ne cessaient, depuis quelques années, d'enregistrer les succès.

Les demoiselles Renaud — Mlle Renaud l'aînée, Mlle Rose Renaud, Mlle Sophie Renaud — formaient, on l'a dit, une «couvée de rossignols» qui charmaient alors tout le Paris amateur et dilettante. La première, qui n'était jamais autrement désignée que sous le nom de Renaud l'aînée, et dont il est impossible aujourd'hui de retrouver le prénom, avait débuté le 9 mai 1785; la cadette, Rose, était agée seulement de treize ans lorsque cinq mois après, le 22 octobre, elle vint à son tour paraître devant le public; enfin, la troisième, Sophie, rejoignit ses sœurs au théâtre Favart, le 21 avril 1788[1].

C'est encore à Arnault qu'il faut avoir recours pour connaître les relations d'intimité que Méhul établit avec deux au moins des sœurs Renaud, ainsi qu'avec le mari de l'une d'elles, qui allait devenir son collaborateur: — «*Phrosine et Mélidore*, dit-il, me mit en rapport avec un être charmant. Je veux parler de Rose Renaud, un des rossignols de cette couvée qui brilla un moment sur le théâtre de l'Opéra-Comique, qu'elle abandonna bientôt pour vivre en bonne mère de famille avec un homme qui, en lui donnant son nom, l'associa à sa détresse en croyant l'associer à sa fortune. Rose — qu'elle pardonne à un vieil ami de la désigner ainsi — Rose était jolie comme un ange et candide comme une jeune fille. Je ne sais si elle avait de l'esprit et du goût, mais je sais que tout ce qu'elle disait me ravissait, que tout ce qu'elle admirait m'enchantait; je n'étais pas amoureux d'elle, et cependant il n'y a pas de figure sur laquelle mes yeux se soient reposés avec plus de plaisir, pas de voix que j'aie entendue avec plus de délices; quelquefois même il m'est arrivé de donner involontairement son nom à une personne que j'aimais plus qu'elle. Sensible autant que moi aux grands effets de l'harmonie, la musique de Méhul la transportait d'enthousiasme. La première fois qu'elle entendit le duo d'*Euphrosine*, le duo: *Gardez-vous*

[1] Fétis se trompe lorsqu'il fait, de Rose, l'aînée des trois sœurs. Aucun doute n'est possible à ce sujet.

de la jalousie, dans son transport elle brisa son éventail. Si Rose eût été capable d'aimer une autre personne que le père de son enfant, elle eût aimé Méhul, chose que j'eusse trouvée toute naturelle, ce qui me prouve bien que je n'étais pas amoureux d'elle. Elle raffolait de la musique de *Mélidore*. Cette conformité de goûts, cette analogie de sentiments devinrent les liens d'une société intime dont Hoffman, sur qui Rose étendait aussi son empire, faisait le complément. Que d'heures délicieuses Hoffman, Méhul et moi, nous avons passées ensemble auprès de cette créature enchanteresse, qui ne semblait satisfaite qu'autant que nous étions tous trois auprès d'elle, et près de qui nous ne semblions nous plaire qu'autant que nous étions auprès d'elle tous les trois ! A quoi cela tenait-il ? Jamais Hoffman ne fut plus piquant, plus original, plus fécond en saillies que dans ces réunions où Méhul contrastait avec lui par sa haute raison et par sa mélancolie. Quant à moi, j'écoutais en regardant, ou je regardais en écoutant[1].»

Méhul était lié aussi avec Mlle Renaud aînée, devenue la femme d'un écrivain médiocre, le chevalier l'Œillard d'Avrigny, qu'elle appelait en plaisantant «le chevalier deux liards» pour montrer que ce titre modeste n'était accompagné que d'une fortune plus modeste encore. «D'Avrigny, dit encore Arnault, avait épousé Mlle Renaud, sœur de Rose, et l'aînée d'une famille qui à elle seule composait une troupe complète d'opéra-comique. Séduit par l'admirable voix de Mlle Renaud, d'Avrigny l'épousa; mais dès qu'il l'eut épousée, il ne lui permit plus de chanter, même pour lui. Mme d'Avrigny se soumit à tout[2]. C'était une femme d'une douceur incomparable et d'une modestie que ses succès au théâtre n'avaient pas même altérée.

[1] *Souvenirs d'un sexagénaire*, T. II, pp. 79-81.

[2] Ceci n'est exact que jusqu'à un certain point; car si Mlle Renaud quitta le théâtre Favart en 1791, à l'époque de son mariage, elle y rentra deux ans après, en 1793, et sous son nom de Mme d'Avrigny. Nous en aurons tout à l'heure la preuve.

Son calme imperturbable contrastait singulièrement avec l'impétuosité de son mari, l'un des hommes les plus violens qu'on pût rencontrer, mais bon diable d'ailleurs[1]. »

Ce d'Avrigny était un drôle de corps, qui se prêtait volontiers à toutes les circonstances. Poète sans valeur, mais enragé faiseur de vers, on a dit de lui, fort justement, qu' « il a trouvé des chants pour toutes les époques et des éloges pour tous les gouvernements ». Après avoir publié de nombreuses poésies pour glorifier la République, il n'hésita pas, devenu sous l'Empire chef de bureau au ministère de la marine, à célébrer les exploits de la grande armée, le mariage de Napoléon et la naissance du roi de Rome, et ne se montra pas plus embarrassé pour chanter les bienfaits des Bourbons lorsqu'à la Restauration ceux-ci lui eurent confié l'emploi de censeur royal. Très rigide, du reste, dans l'exercice de ces dernières fonctions, et peu endurant avec les auteurs qui avaient affaire à lui, le chevalier d'Avrigny ne semblait pas se rappeler qu'il avait été lui-même écrivain dramatique, et que, entre autres, il avait fourni à Berton le livret d'un de ses premiers opéras, *les Brouilleries*, et à Méhul celui d'un ouvrage du même genre.

Legouvé, dont la réputation était déjà grande à cette époque, grâce surtout à sa belle tragédie de *la Mort d'Abel*, Legouvé était, ainsi que Méhul, l'un des intimes de la maison de d'Avrigny. C'est à cette circonstance sans doute qu'est due sa collaboration avec celui-ci pour un opéra dont Méhul allait écrire la musique, et dont Mme d'Avrigny se chargerait de remplir un des principaux rôles. *Doria* ou *la Tyrannie détruite*, tel était le titre de cet ouvrage, auquel ses auteurs donnaient la qualification d' « opéra héroïque », et qui faisait revivre un des plus nobles héros de la liberté génoise. Par malheur, la médiocrité de d'Avrigny semble avoir lutté plus victorieusement qu'il n'eût fallu contre le

[1] *Souvenirs d'un sexagénaire*, T. II, pp. 123-124.

beau talent de Legouvé, car les contemporains se montrèrent sévères à l'endroit du poème de *Doria*, sans que le grand nom de l'auteur du *Mérite des Femmes* bénéficiât en cette circonstance de la vive sympathie dont le public l'entourait d'ordinaire.

C'est le 22 ventôse an III (12 mars 1795) que *Doria* fut offert au public du théâtre Favart[1]. L'ouvrage ne reçut qu'un accueil très réservé, et voici comment *le Moniteur universel* en appréciait la valeur :

Le succès de *Doria* ou *la Tyrannie détruite*, opéra en trois actes, donné dernièrement à ce théâtre, n'a pas été aussi grand que le nom et la réputation méritée des auteurs le faisaient espérer. L'histoire nous a transmis la conjuration de Doria, qui a délivré Gênes de la tyrannie monarchique... Cette pièce offre peu d'intérêt. On y trouve plus de remuement que de mouvement. Aucun effet dramatique n'y presse le cœur, et la curiosité même n'en est pas excitée. Le style en est noble et correct, mais il manque de ce charme qui attache. Excepté quelques sentiments de liberté, qui sont d'un effet toujours certain sur des François, on n'y trouve rien qui excite l'applaudissement. En un mot, l'ouvrage n'a pas de défaut très remarquable, mais il manque entièrement d'effet. La musique même n'a produit qu'une sensation médiocre, si l'on en excepte un air de Doria, très bien chanté par Philippe, morceau parfaitement dramatique et d'un effet prodigieux, le finale du second acte, plein de chaleur et d'énergie, et l'ouverture, qui est celle que Méhul avait faite pour *Cora*. On reconnaît tout son talent dans ces trois morceaux ; on le cherche dans les autres, où cet habile compositeur paraît s'être trompé. Il a voulu donner du chant à la citoyenne Davrigny; il l'a été chercher bien loin, sans se rappeler que son imagination lui en fournit toujours quand il en a besoin : témoin l'air de Philippe dans *Stratonice* et beaucoup d'autres[2].

La sévérité du critique ne peut l'empêcher de déclarer que la partition de Méhul renfermait au moins deux morceaux de premier ordre et d'un effet exceptionnel. Un autre

[1] Le spectacle était complété par *les Deux Billets*, petite comédie de Florian, qui servait de lever de rideau.

[2] *Moniteur* du 15 mars 1795.

se montre moins difficile sur l'ensemble même de l'œuvre du compositeur, et *la Décade* s'exprime ainsi à ce sujet, en nous faisant savoir que le poème de *Doria*, cause de son insuccès, avait dû être abrégé considérablement à la suite de la première représentation: — «...Au moyen des coupures nombreuses que les auteurs ont faites aux représentations qui ont suivi la première, la marche de la pièce est assez rapide. La musique n'est point au-dessous de la réputation de son auteur, qui en a une très grande. Il s'y trouve des airs du chant le plus agréable, et d'autres du plus grand effet. Parmi ces derniers on distingue l'air que chante Doria au premier acte, où l'accompagnement rend la voix de ses ancêtres, qu'il croit entendre, et le finale du second acte. Les auteurs ont été demandés et nommés aux premières représentations[1].» On peut facilement croire, d'après ce qui précède, que Méhul n'était pas resté au-dessous de lui-même en écrivant la partition de *Doria*, et qu'il ne devait l'insuccès de cet ouvrage qu'à l'inhabileté de ses collaborateurs. Toute appréciation directe de son œuvre est malheureusement impossible aujourd'hui, celle-ci n'ayant pas été publiée.

Mais comme il n'était pas homme à se décourager, il se remit bientôt au travail, et cette année 1795 n'était pas encore terminée qu'il se représentait devant le public avec un nouvel ouvrage très important. On doit regretter que cette fois il ait consenti à se mettre pour ainsi dire en concurrence avec Lesueur en s'emparant d'un sujet déjà traité par celui-ci, et qu'il n'ait pas craint de lutter contre le souvenir trop récent d'une œuvre dont le succès, très considérable au point de vue musical, avait encore, au seul point de vue scénique, l'immense avantage sur la sienne d'être arrivée la première. En écrivant ainsi *la Caverne* pour le théâtre Favart, après que Lesueur avait si brillamment réussi en donnant sa *Caverne* au théâtre Feydeau, Méhul

[1] *La Décade*, 10 germinal an III.

courait de gaîté de cœur au-devant d'un échec presque certain[1].

Cette *Caverne* est celle dans laquelle Gil Blas est enfermé par des bandits avec la jeune fille du comte de Gusman, car chacun des librettistes avait emprunté le sujet de son opéra au roman célèbre de Le Sage. Le poème mis en musique par Méhul lui avait été fourni par un écrivain nommé Forgeot, qui avait échangé sa robe d'avocat contre la plume de l'auteur dramatique et s'était fait déjà le collaborateur de Champein et de Grétry, en fournissant au premier le livret des *Dettes* et au second celui du *Rival confident* ; ce nouveau livret de *la Caverne* valait sensiblement mieux que celui que Dercy avait écrit pour Lesueur, mais il avait, je l'ai dit, le défaut de venir en second, ce qui au théâtre est un tort irrémédiable.

L'ouvrage, qui était en trois actes, fit son apparition au théâtre Favart le 14 frimaire an IV (5 décembre 1795)[2]. On ne peut dire qu'il ait été mal accueilli, mais, par la raison que j'ai donnée, il était presque certain d'avance que sa carrière devait être bornée, et celle-ci ne s'étendit pas en effet au-delà de vingt-deux représentations, malgré l'excellence de ses interprètes, qui n'étaient autre que Chenard, Philippe, Solié, Michu, Martin, M[mes] Carline, Gontier et Crétu. En en rendant compte, *la Décade* commen-

[1] Toutefois, Berlioz était dans une erreur complète lorsqu'il écrivait dans ses *Soirées de l'orchestre* (pp. 365-396) les lignes que voici: — «Méhul, dans l'espoir de terrasser Lesueur, qu'il détestait, et dont l'opéra de *la Caverne* venait d'obtenir un succès immense, mit en musique un opéra sur le même sujet et portant le même titre. *La Caverne* de Méhul tomba. Je sais que la bibliothèque de l'Opéra-Comique possède ce manuscrit, et je serais, je l'avoue, fort curieux de pouvoir juger par mes yeux de ce qu'il y avait de mérité dans cette catastrophe.» Méhul ne détestait pas plus Lesueur que Lesueur lui-même ne détestait Méhul, nous en avons des preuves convaincantes, et il n'avait aucune raison de chercher à le «terrasser». D'ailleurs, si *la Caverne* de Méhul n'obtint pas un grand succès, il serait injuste de dire qu'elle tomba, et en employant le mot de « catastrophe », Berlioz exagérait singulièrement les choses.

[2] Il était accompagné du gentil petit opéra de Duni, *les Deux Chasseurs et la Laitière*.

çait par constater le tort que se faisaient les deux théâtres en courant ainsi après les mêmes sujets: — «On représente des pièces à ariettes sur deux de nos théâtres, sur celui de l'Opéra-Comique et sur celui de la rue Feydeau. Pourquoi, lorsqu'un des deux donne une grande pièce de ce genre, le même sujet est-il infailliblement traité sur l'autre quelque temps après? *Lodoïska*, *Roméo et Juliette*, *Paul et Virginie* et maintenant *la Caverne* en sont des exemples[1]. Il me semble que les auteurs et les acteurs, qui devraient éviter de se rencontrer dans le choix de leurs sujets, paraissent au contraire le désirer, car il est bien difficile de croire que le hasard seul en ait décidé...» Puis, après avoir analysé le poème, l'écrivain passait à la musique, et ici son jugement manque un peu de précision et témoigne de quelque incohérence: — «L'ouverture, dit-il, offre plusieurs passages sublimes: le commencement est du nombre. Mais il y a du décousu dans cette symphonie: les motifs ne sont point amenés par gradation, enchaînés les uns aux autres. A un morceau de la plus belle, de la plus noble harmonie, succède sans préparation un motif d'un style presque trivial. C'est là un vrai défaut. En musique, comme en toute autre chose, le goût prescrit la règle de l'unité. On a souvent répété que l'on trouvait peu de chant dans la musique de Méhul. Cette nouvelle production ne prouvera peut-être pas que le reproche est injuste. Mais, en revanche, ses accompagnemens sont soignés, brillans, expressifs. Il y a, par exemple, un morceau d'un genre neuf, et qu'on ne saurait entendre sans émotion; c'est un prélude d'air, une espèce de récitatif qui précède l'ariette que

[1] *Paul et Virginie*, de Kreutzer, avait été donné au théâtre Favart le 15 janvier 1791, et le théâtre Feydeau avait représenté celui de Lesueur le 13 janvier 1794; des deux *Lodoïskas*, celle de Cherubini avait vu le jour à Feydeau le 18 juillet 1791, et celle de Kreutzer à Favart quinze jours après, le 1er août; enfin, tandis que Dalayrac donnait à Favart, le 6 juillet 1792, *Tout pour l'amour* ou *Juliette et Roméo*, Steibelt faisait jouer son *Roméo et Juliette* à Feydeau le 11 septembre 1793. Quant à *la Caverne* de Lesueur, elle avait paru à ce dernier théâtre le 16 février 1793.

Léonore chante dans la caverne. Il est aussi très beau le morceau d'ensemble pendant lequel Gil Blas arrête le moine et tremble en lui demandant sa bourse. Toute belle qu'est cette musique, elle ne doit point faire oublier celle de *la Caverne* de Lesueur. L'une et l'autre annoncent des compositeurs qui peuvent porter l'art en France à un très haut degré[1].» *Le Moniteur,* plus rapide et plus net dans son appréciation, s'exprimait ainsi: — «Un ouvrage nouveau des citoyens Forgeot et Méhul, *la Caverne,* qu'on vient de représenter, a très bien réussi, et son effet sera plus grand encore lorsque les acteurs rassurés mettront tout l'ensemble dont ils sont capables dans son exécution... La musique de cet ouvrage est très vigoureuse, et du genre dans lequel le citoyen Méhul s'est déjà fait une grande réputation. On y distingue surtout un air d'Ambrosio; le finale du premier acte; un air de Domingo dans le second, et un trio. Les oreilles familiarisées avec cette musique savante dans la suite des représentations y découvriront sans doute encore de nouvelles beautés[2].»

Nous sommes obligés de nous en rapporter, en ce qui concerne *la Caverne,* au jugement des contemporains, la partition de cet ouvrage n'ayant pas été publiée, non plus que celle de *Doria.* La bibliothèque du Conservatoire en possède seulement quelques fragments, de la main de Méhul, mais qui ne sont que le premier jet de certains morceaux, avec de nombreuses corrections, et une instrumentation qui n'est pas toujours complète. Ces fragments comprennent les cinq morceaux du premier acte, moins l'ouverture (n° 1, duo de ténor et basse; n° 2, air de ténor; n° 3, quatuor; n° 4, duo pour deux *soprani;* n° 5, finale),

[1] *La Décade,* 30 frimaire an IV.

[2] *Le Moniteur* ne s'était point pressé, car son article parut seulement le 7 nivôse (23 décembre), vingt-trois jours après la première représentation! — Chose singulière, le *Journal de Paris,* celui dans lequel les questions d'art étaient traitées d'ordinaire avec le plus de soin et d'exactitude, ne rendit pas plus compte de *la Caverne* qu'il n'avait rendu compte de *Doria.* Ces deux ouvrages paraissent n'avoir pas existé pour lui.

et les deux derniers du troisième acte (n° 12, couplets de ténor; n° 13, vaudeville final). On ne saurait hasarder une critique quelconque à l'aide d'éléments aussi insuffisants et aussi incomplets[1].

C'est au moment même où il faisait représenter *la Caverne* que Méhul se vit nommer membre de l'Institut, que le gouvernement directorial organisait alors.

L'Institut n'était pas, à sa fondation, divisé en cinq académies, comme nous le voyons aujourd'hui, mais en trois classes seulement, qui étaient les suivantes : *1re classe*, Sciences mathématiques et physiques ; 2e *classe*, Sciences morales et politiques; *3e classe*, Littérature et Beaux-Arts. Chacune de ces classes se subdivisait, comme aujourd'hui nos Académies, en plusieurs sections ; pour la 3e classe, ces

[1] Mais si je ne puis parler de la musique de *la Caverne*, il ne me semble pas sans quelque intérêt de reproduire ici les paroles de deux des couplets du vaudeville qui terminait l'ouvrage. Le premier faisait allusion à la situation terrible dont les événements du 9 thermidor venaient de délivrer la France :

Dans un temps où la barbarie
Portait en tous lieux le trépas,
La vertu, fuyant sa patrie,
Ne savait où porter ses pas.
Aujourd'hui qu'on respire en France,
N'oublions pas qu'au fond des bois
La caverne a plus d'une fois
Servi d'asile à l'innocence.

Mes amis, ne détruisons pas,
Tout peut être utile ici-bas.

Quant à l'autre couplet, le quatrième, les auteurs s'y excusaient en quelque sorte d'offrir au public du théâtre Favart une nouvelle *Caverne*, après celle qui avait obtenu un si grand succès au théâtre Feydeau :

Sur la scène, avec avantage,
Un Gil Blas déjà s'est montré.
Moi, comme lui fils de Le Sage,
Un peu plus tard j'y suis entré.
Il a recueilli l'héritage;
Sera-t-il le seul fortuné?
Je respecte fort mon aîné,
Mais je réclame le partage.

Messieurs, ne me refusez pas,
Tout doit être égal ici-bas.

ıbre
céda à
ıt pour la
ıa séance du
ıt cette fois sur
ıtion.

sections étaient au nombre de sept, savoir : 1° Grammaire ; 2° Langues anciennes ; 3° Poésie ; 4° Peinture ; 5° Sculpture ; 6° Architecture ; 7° Musique et Déclamation. Chaque section comprenait six membres, et le premier tiers de ces membres, nommé directement par le pouvoir exécutif, reçut de lui la mission de choisir, par voie d'élection, en assemblée générale, d'abord le second, et ensuite, avec celui-ci, le troisième tiers des membres qui devaient compléter l'Institut. Voici la liste des membres de la 3e classe nommés par le Directoire exécutif, telle qu'elle parut dans le *Journal de Paris* du 9 décembre 1795 :

> *Grammaire :* Sicard et Garat ;
> *Langues anciennes :* Dufaulx et Bithaub (Bitaubé) ;
> *Poésie :* Chénier et Lebrun ;
> *Peinture :* David et Van Spaendonk ;
> *Sculpture :* Pajou et Houdon ;
> *Architecture :* Gondoin et Wally (Wailly) ;
> *Musique* et *Déclamation :* Méhul et Molé[1].

Ainsi, le gouvernement, ayant un choix unique à faire parmi les plus grands artistes de ce temps qui en produisait de si bien doués et de si nombreux, ayant un seul musicien à désigner pour faire partie de cet Institut qui devait rassembler dans son sein toutes les gloires intellectuelles de la France, n'en trouvait pas de plus digne que Méhul, que ce jeune compositeur entré depuis sept ans seulement dans la lice et dont le génie s'était imposé à l'attention, à l'admiration de tous, d'une façon si victorieuse et si surprenante ! Ni Grétry, célèbre par trente années de succès ininterrompus, ni Gossec, auquel son talent si pur et si varié

[1] La section de musique, qui comprend aujourd'hui six membres dans
le 7 ..démie des Beaux-Arts, n'en comptait que trois alors dans la 3e classe,
tion! — cette section comprenait aussi la déclamation, et que trois sièges
tions d'art ..nt à cette dernière. Ce n'est que lors de la réorganisation de 1816
ne rendit pas .. à propos de supprimer les comédiens, et de porter à six le
Doria. Ces deux ..bres de la section de musique.

avait donné une notoriété si considérable, ni Martini, qui s'était fait connaître par des œuvres d'un sentiment exquis et d'une inspiration délicieuse, ni Monsigny, dont les débuts remontaient à près de quarante ans, ni Cherubini, qui s'était produit avec tant d'éclat, ni Lesueur, dont la valeur était grande et qui par tous les moyens cherchait à attirer sur lui l'attention, ni Dalayrac, à qui son aimable fécondité avait valu des sympathies si vives, — ne semblèrent aussi dignes d'un tel honneur que le jeune auteur d'*Euphrosine*, de *Stratonice*, de *Mélidore* et du *Chant du Départ*. Méhul, nommé ainsi, le premier, le seul, membre de la section de musique de l'Institut de France, l'emportant sur tant d'artistes qualifiés, renommés, chevronnés, — cela donne une idée de la puissance de son génie, de la célébrité qui s'attachait à lui, de l'éclat qui entourait son nom ! Et nous verrons, quelques années plus tard, un fait du même genre se reproduire, — et aussi glorieux pour lui : lors de la création de l'ordre de la Légion d'honneur, Méhul sera le premier musicien inscrit sur les rôles de la grande chancellerie, le premier à recevoir et à porter les insignes du nouvel ordre [1].

C'est encore dans le même temps que Méhul fut appelé à occuper une place importante au Conservatoire, qui venait d'être régulièrement constitué. En 1792, un arrêté de la Commune de Paris portait établissement d'une école gratuite de musique, dite de la Garde nationale parisienne, dans laquelle 120 élèves, présentés par les soixante bataillons de la Garde nationale, devaient recevoir une instruction musicale qui les mît à même de concourir au service de cette garde et à celui des fêtes publiques. L'année suivante, les services rendus par cette école et par son direc-

[1] Dans sa troisième séance, tenue le 21 frimaire an IV (12 décembre 1795), l'Institut, c'est-à-dire le premier tiers de ses membres, procéda à l'élection du second tiers de la 3e classe; les suffrages se portèrent pour la musique sur Gossec, pour la déclamation sur Préville. Dans la séance du 24 frimaire, le troisième tiers fut élu, et les choix se fixèrent cette fois sur Grétry pour la musique, et sur Monvel pour la déclamation.

teur, Sarrette, attirèrent l'attention de la Convention, qui décréta la fondation d'un Institut national de musique composé de 115 artistes, dans lequel 600 élèves recevraient gratuitement l'instruction dans toutes les parties de l'art musical. Enfin, en 1795, la Convention, supprimant la musique de la Garde nationale, rend un nouveau décret qui organise définitivement le Conservatoire de musique, en en confiant la direction à Sarrette, dont l'intelligence, la persévérance et l'énergie avaient fini par obtenir ce résultat. Ce décret était rendu sur un rapport fait et lu par Chénier [1], et ce n'est pas trop supposer sans doute que de croire que Méhul n'était pas resté complètement étranger à ce travail de son ami. C'est à la suite du vote de la Convention, qui attribuait aux dépenses de l'établissement une somme de 240,000 francs, que le Conservatoire fut installé dans l'ancien local des Menus-Plaisirs, rue du Faubourg-Poissonnière, où il se trouve encore aujourd'hui [2]. Cinq inspecteurs étaient nommés pour exercer dans l'école la surveillance de l'enseignement, et l'on choisit pour remplir ces fonctions Gossec, Grétry, Méhul, Lesueur et Cherubini. Plus tard, Méhul prit la direction d'une des classes de composition du Conservatoire, et c'est de cette classe que sortirent plusieurs élèves qui remportèrent, aux concours ouverts à l'Institut pour le prix de Rome, le grand prix de composition musicale : Gustave Dugazon, Blondeau, Daussoigne, Beaulieu, et en dernier lieu le disciple chéri du maître, celui qu'il considérait comme digne de son héritage artistique, notre immortel Herold.

Il est facile de comprendre à quel point devait être active à cette époque l'existence de Méhul. Sa qualité de membre

[1] *Rapport fait à la Convention nationale*, au nom des Comités d'instruction publique et des finances (le 10 thermidor an III), sur la nécessité d'organiser le Conservatoire de musique (Paris, an III, Imprimerie nationale, une feuille in-8°). Le texte de ce Rapport a été reproduit dans l'édition des œuvres de Marie-Joseph Chénier, T. V, p. 281 (Paris, Guillaume, 1826, in-8°).

[2] Voy. *Histoire du Conservatoire*, par Lassabathie.

de l'Institut, qui l'obligeait à prendre part aux travaux et aux délibérations de cette compagnie ; ses fonctions au Conservatoire, qui n'étaient pas une sinécure alors qu'il fallait concourir à l'organisation d'un établissement conçu sur un plan si vaste ; les nombreuses compositions qu'on réclamait de lui pour la célébration des grandes fêtes nationales et populaires que le gouvernement renouvelait avec tant de fréquence ; enfin, ses travaux pour le théâtre, si nombreux, si importants et si variés ; il y avait là de quoi suffire amplement aux forces d'un seul homme, surtout lorsque cet homme était, comme Méhul, d'une santé délicate et souvent précaire, d'un tempérament qui aurait exigé beaucoup de soins et les plus grands ménagements.

Il est vrai que chez Méhul l'énergie morale suppléait à la vigueur physique, et que, ainsi qu'il arrive à tous les êtres bien doués sous le rapport du caractère, la volonté remplaçait souvent la force. C'est ce qui fait qu'au milieu de tant de travaux de toutes sortes, d'occupations si multipliées, si diverses, si abondantes, il trouvait encore le temps et le moyen de s'employer si généreusement pour ceux qui avaient besoin d'un appui, d'être utile à qui ne pouvait ou n'osait parler lui-même ; et cela de sa propre initiative, d'un mouvement purement personnel, sans que ceux-là même qui étaient l'objet de sa sollicitude eussent songé à la mettre en éveil, sans qu'il leur fût possible de supposer que l'on s'occupait d'eux.

C'est ainsi que, touché de la situation douloureuse dans laquelle les circonstances avaient plongé le vénérable Monsigny, Méhul résolut de lui venir en aide à son insu. L'auteur de *Félix* et du *Déserteur*, l'artiste jadis si fortuné qui, avec Philidor et Duni, avait ouvert la voie à Grétry en lui montrant le but auquel il fallait tendre, était tombé dans un injuste oubli et se voyait négligé de tous, tandis que celui-ci, objet constant de la faveur publique, avait atteint le comble de la gloire. Ruiné par la Révolution, qui lui avait enlevé, avec le fruit de ses modestes économies, l'emploi qu'il occupait auprès du duc d'Orléans,

Monsigny, âgé de soixante-sept ans, depuis longtemps silencieux, déjà presque aveugle, se trouvait dans un état misérable et fâcheux, sans que personne songeât à lui porter secours. Méhul y songea, lui, intercéda en sa faveur auprès des puissants du jour, employa son crédit à faire cesser une infortune imméritée, et la lettre suivante, qu'il adressait à Mme Saint-Aubin, va nous apprendre avec quelle délicatesse il voulut faire connaître au vieillard le résultat des démarches qu'il avait entreprises à son sujet. La bonté de Méhul et son noble caractère se peignent tout entiers dans ces lignes, en même temps que son âme affectueuse et tendre s'y dévoile dans toute sa sincérité :

Aimable et bonne Madame Saint-Aubin,

Je m'empresse de vous prévenir que le Directoire vient de donner ordre au ministre de l'intérieur de loger le respectable Monsigny au Louvre et de lui faire donner les secours qui sont accordés aux savans et aux artistes peu fortunés. Comme Monsigny vous doit toutes les consolations qu'il peut recevoir dans son état, je veux qu'il apprenne de vous que le gouvernement s'est empressé de venir à son secours.

Je joins à cette lettre une carte d'entrée au Directoire pour qu'il puisse aller faire ses remercîments à La Réveillère-Lepaux. Ce dernier l'aime beaucoup; il le recevra avec un intérêt mêlé d'admiration, et lui sera utile autant qu'il le pourra. Je pense que le vénérable Monsigny ferait très bien d'aller chez le ministre de l'intérieur. Avec son nom il doit se montrer, il sera reçu partout avec le respect que l'on doit à un grand artiste malheureux. Monsigny se croit oublié et est encore l'objet de l'admiration de ceux qui ont l'âme assez sensible pour pouvoir apprécier le mérite de ses ouvrages.

Adieu, aimable et bonne; je m'estime bien heureux d'avoir pu seconder les élans de votre cœur et de songer que le sort de Monsigny a été adouci par nos soins.

Encore une fois, adieu; je vous embrasse de toute mon âme. Je pars à cinq heures pour aller me jeter dans les bras de ma mère et de mon respectable père. Dans six semaines, je reverrai mes amis et je commencerai par vous.

Mille complimens à Saint-Aubin et à vos charmans enfants.

MÉHUL [1].

[1] Cette lettre, et un fait que l'on trouvera rapporté plus loin, nous prouvent que Méhul n'oubliait ni les siens ni son pays, et qu'il se rendait

On conviendra que jamais bienfait ne fut présenté avec une bonne grâce plus modeste et plus charmante, que jamais bienfaiteur ne s'effaça plus complètement pour laisser à d'autres tout le mérite et tout l'honneur d'une bonne action.

Un fait d'un autre genre vient encore donner une preuve de l'élévation de sentiments qui distinguait Méhul, et du respect avec lequel il voulait voir traiter l'art et ses confrères. Celui-ci, dans un ordre d'idées tout différent, ne fait pas moins son éloge que le précédent.

Cherubini, avec lequel il était étroitement lié, comme il le fut avec tous les musiciens de ce temps : Gossec, Boieldieu, Catel, Jadin, Kreutzer, Nicolo, Lesueur, Berton, — Cherubini venait de faire représenter au théâtre Feydeau l'un de ses plus beaux ouvrages, *Médée*, dont le succès avait été éclatant. Dans le compte-rendu qu'il fit de la représentation, un journal eut la maladresse, tout en accordant à l'œuvre nouvelle les éloges qu'elle méritait, d'accompagner ses éloges d'une réflexion qui tendait à faire supposer que Cherubini n'était qu'une sorte d'imitateur de Méhul. La remarque n'avait absolument rien de désobligeant pour celui-ci. Mais avec son grand sentiment de la justice, Méhul ne crut pouvoir laisser passer sans une protestation de sa part ce qu'il considérait comme un outrage artistique à l'adresse de son ami; il jugea donc utile de répondre publiquement à l'article en question, et il le fit dans les termes que voici, en adressant sa lettre à un autre journal :

Le hasard vient de me faire tomber entre les mains un journal intitulé *le Censeur*, et j'y trouve, non sans une extrême surprise, la phrase suivante, à l'article MÉDÉE : *La musique, qui est de Cherubini, est souvent mélodieuse et mâle.* Il me semble que l'auteur de cet article aurait dû ajouter que cette musique est toujours riche, toujours grande, tou-

de temps à autre à Givet pour s'y retremper au milieu de sa famille et de ses amis. Ses compatriotes étaient d'ailleurs fiers de lui, et ils le lui montrèrent avec éclat dans une circonstance que je ferai connaître.

jours belle et toujours vraie. *Le Censeur* continue, et dit : *Mais on y a trouvé des réminiscences et des imitations de la manière de Méhul.* Est-ce à Cherubini qu'un pareil reproche doit s'adresser? à Cherubini, le plus original, le plus fécond de nos musiciens! O *Censeur*, tu ne connais pas ce grand artiste. Moi qui le connais, et qui l'admire parce que je le connais bien, je dis et je prouverai à toute l'Europe que l'inimitable auteur de *Démophon*, de *Lodoïska*, d'*Eliza* et de *Médée* n'a jamais eu besoin d'imiter pour être tour à tour élégant ou sensible, gracieux ou tragique, pour être enfin ce Cherubini que quelques personnes pourront bien accuser d'être imitateur, mais qu'elles ne manqueront pas d'imiter *malheureusement* à la première occasion. Cet artiste, justement célèbre, peut bien trouver un *Censeur* qui l'attaque ; mais il aura pour défenseurs tous ceux qui l'admirent, c'est-à-dire tous ceux qui sont faits pour sentir et apprécier ses grands talents.

MÉHUL [1].

C'est à l'époque où nous sommes arrivés, que Méhul semble avoir entrevu et désiré une autre gloire que celle de compositeur dramatique. A tout le moins est-ce à ce moment qu'il commença à écrire des symphonies, puisque nous trouvons la trace de l'exécution de l'une d'elles aux fameux concerts du théâtre Feydeau, si célèbres alors. On voit en effet, sur le programme du septième concert de l'an V (9 pluviôse — 28 Janvier 1797) tel que le donnaient le *Courrier des Spectacles* et *la Quotidienne*, que la seconde partie de la séance s'ouvrait par « une nouvelle symphonie du c. Méhul; » et l'œuvre obtenait assez de succès pour qu'on l'inscrivît de nouveau sur le programme du huitième

[1] Cette lettre a été reproduite par l'éditeur des œuvres d'Hofman (T. I, pp. 177-178), dans l'avertissement placé en tête du poème de *Médée*. — Le remercîment de Cherubini se traduisit sous la forme de cette dédicace affectueuse et touchante placée en tête de sa partition :

« CHERUBINI A MÉHUL.

« Reçois, mon ami, des mains de l'amitié, l'hommage qu'elle se plaît à donner à l'artiste distingué. Ton nom placé à la tête de cet ouvrage lui prêtera un mérite qu'il n'a pas, celui de paraître digne de t'avoir été dédié, et ce titre va lui servir d'appui. Puissent nos deux noms réunis attester partout le sentiment tendre qui nous lie et la considération que j'ai pour le vrai talent. »

concert, donné le 19 pluviôse. Le *Courrier des Spectacles* constatait ce succès en disant, dans son compte-rendu de la soirée du 9 : — « La seconde partie du concert a commencé par une *charmante* symphonie de M. Méhul. » Je reviendrai avec plus de détails sur ce sujet intéressant lorsque Méhul fera entendre ses symphonies, quelques années plus tard, aux exercices du Conservatoire, où leur succès ne sera pas moins considérable.

Mais nous arrivons à un fait unique dans les annales de la musique dramatique, à l'histoire d'un opéra sifflé, hué, conspué, à grand'peine achevé le jour de sa première et unique représentation, et cela à cause de l'ineptie du poème, mais dont la musique, et l'ouverture surtout, avaient produit une telle impression sur le public que celui-ci, se refusant à englober le musicien dans la chute de l'œuvre et voulant au contraire le venger des méfaits de son collaborateur, s'empressa à la chute du rideau de réclamer l'ouverture à grands cris et de la faire exécuter une seconde fois, en la couvrant d'un tonnerre d'applaudissements.

Il s'agit ici du *Jeune Henry*, opéra-comique en deux actes dont Méhul tenait de Bouilly le livret détestable. Il est vrai qu'en cette circonstance, et comme nous le verrons tout à l'heure, l'écrivain pouvait invoquer en sa faveur des circonstances très atténuantes. Il faut remarquer toutefois que c'est à la faiblesse irrémédiable de la pièce, et non à son caractère politique, qu'est due la chute éclatante de cet ouvrage, et Fétis n'a fait autre chose que de construire un petit roman lorsqu'à ce propos il s'est livré aux réflexions que voici : — « Le sujet de l'ouvrage était un épisode de la jeunesse de Henri IV, roi de France. Ce fut une affaire de partis : les royalistes espéraient un succès, mais les républicains, indignés qu'on osât mettre en scène un prince, un *tyran*, et de plus un *tyran* qui avait fait le bonheur de la France, sifflèrent la pièce dès la première scène, et firent baisser le rideau avant qu'elle fut finie.., » Or, non seulement la pièce fut achevée — bien qu'à grand'peine, ainsi que je l'ai dit, — non seulement le rideau ne tomba

qu'à la fin du second et dernier acte, mais je suis bien obligé de déclarer qu'il n'est pas plus question de Henri IV que du Grand-Mogol dans le livret du *Jeune Henry*, qu'il ne s'y rencontre aucune espèce d'allusion politique, et que la lutte entre républicains et royalistes découverte par Fétis n'a jamais existé que dans sa fertile imagination.

Et voilà justement comme on écrit l'histoire !

Voici d'ailleurs qui pourrait convaincre à ce sujet les plus incrédules ; c'est la très courte analyse que donnait de la pièce de Bouilly le *Courrier des Spectacles* : — « L'opéra du *Jeune Henry*, donné hier, n'a pas réussi ; il est même incroyable qu'il ait été joué jusqu'à la fin... Le premier acte se passe à savoir que Clémentine est aimée de Henry ; que Sévère, tuteur de ce dernier, ne voit pas cet amour de bon œil ; que Laure, sa nièce, n'y fait aucune attention. Le récit de la prise d'un loup, et d'un enfant sauvé par le jeune Henry ; une ennuyeuse kyrielle de conseils donnés par la mère à son fils ; une marche de paysans ; une fête qui se prépare pour une course ; un prix de trois cents livres proposé par Isaure au plus habile coureur ; voilà tout ce qui remplit le premier acte ! Quelle fécondité ! Quelle richesse ! Le deuxième a été entendu avec la plus grande défaveur. Détails trop mesquins pour s'y arrêter. Enfin la course a eu lieu : c'est le jeune Henry qui a obtenu le prix ; mais il l'abandonne à un paysan qui en a besoin pour épouser une fille du village. » On voit s'il est question dans tout cela de la jeunesse du roi vert-galant, et si, comme le dit Fétis, les républicains de 1797 avaient occasion de s'indigner !

Mais l'histoire du *Jeune Henry* est assez singulière, et j'ai fait à son sujet une découverte qui me permet d'entrer, en ce qui concerne cet ouvrage, dans des détails absolument nouveaux.

Bouilly, au tome premier de ses *Récapitulations*[1], parle

[1] Pages 391 et suiv.

d'un opéra-comique en deux actes, *la Jeunesse de Henri IV*, qu'il avait écrit en 1790, et dont Grétry s'était chargé de faire la musique. Pour une raison restée inconnue, Grétry renonça évidemment à cet ouvrage, et Bouilly dut s'adresser à un autre compositeur. Or, ce second compositeur ne fut autre que Méhul, et j'en ai acquis la preuve en découvrant, parmi les autographes précieux du maître que possède la Bibliothèque du Conservatoire, des fragments importants d'un opéra intitulé *Henri IV*, lequel, de toute évidence, ne fait qu'un avec celui dont je viens de parler, en même temps qu'il n'est qu'une version première de celui qui fut représenté sous le titre du *Jeune Henry*. Sous ce dernier rapport il n'y a pas à s'y tromper, les noms des personnages étant les mêmes dans les deux pièces (Henry, Severo, Jacques, Christine, Daniel, Suzanne, Clémentine, Fideli), et, de plus, la copie d'un morceau qui n'est pas de la main de Méhul et qui, mêlé à ces fragments, porte en tête ces mots : *Duo du Jeune Henry*, étant absolument conforme à un duo de cet *Henri IV*, et chanté par les deux mêmes personnages : Daniel et Clémentine.

Le doute n'est donc pas possible, et voici ce qui me paraît non seulement probable, mais certain. Méhul avait écrit la musique de *Henri IV* ou *la Jeunesse de Henri IV*, et l'ouvrage avait été reçu au théâtre Favart ; mais bientôt, les événements politiques se précipitant, auteurs et acteurs comprirent l'impossibilité de faire paraître sur la scène un roi de France, ce roi s'appelât-il Henri IV. Pour ne pas perdre le fruit de leur travail, les auteurs auront songé alors à un remaniement complet de leur œuvre, et Bouilly aura transformé son poème, en faisant en sorte d'utiliser autant qu'il le pourrait les morceaux écrits par son collaborateur[1]. Dans de telles conditions, on conçoit que ce

[1] Tout ceci laisse d'autant moins de doute que d'après une note d'un des morceaux d'*Henri IV*, on voit que Philippe devait jouer dans cet ouvrage le rôle de Jacques, et que c'est lui qui remplit en effet, dans *le Jeune Henry*, le personnage qui porte ce nom.

poème soit devenu informe, et peut-être Bouilly abusa-t-il de la permission qu'a tout écrivain de faire une mauvaise pièce. Toujours est-il que, comme je le disais, il pouvait, sinon vis-à-vis du public, du moins devant le théâtre et son collaborateur, plaider les circonstances atténuantes[1].

Mais revenons aux incidents qui signalèrent l'apparition du *Jeune Henry* et au triomphe de son ouverture. C'est le 12 floréal an V (1er mai 1797) que cet ouvrage exerça et et excita les sifflets des amateurs difficiles du théâtre Favart[2]. Par une dérogation exceptionnelle aux habitudes de cette époque, les journaux, en donnant le programme de la représentation, avaient fait connaître les noms des deux auteurs, Bouilly et Méhul. Le public savait donc à qui il avait affaire, et s'il traita le librettiste d'une façon plus que cavalière, c'est que celui-ci l'avait bien mérité. Le tapage prit à de certains moments des proportions épiques, et il devint tel au dénouement que la pauvre Mme Saint-Aubin, habituée pourtant aux témoignages d'affection et de

[1] Voici la liste des morceaux de *Henri IV* (brouillons ou complets) qui se trouvent à la Bibliothèque du Conservatoire; ils sont numérotés séparément pour chacun des deux actes: Ouverture (qui n'est pas celle du *Jeune Henry*); nº 1, duo (Severo, Florent); nº 2, air (la Reine); nº 3, chanson (?); nº 4, duo (la Reine, Henri); nº 5, chœur; nº 6, chœur; nº 9, duo (Clémentine, Daniel); nº 10, chœur. Entr'acte et introduction avec chœurs (Suzanne, Christine, Fideli, Jacques); nº 1, rondeau (Victor); nº 9, duo (Clémentine, Henri, Daniel); nº 10, «course» (ensemble avec chœurs).

[2] Le spectacle commençait par *la Mélomanie*, de Champein.

Voici la distribution du *Jeune Henry*, qui réunissait la plupart des meilleurs artistes de la troupe de Favart:

Isaure	Mme	Crétu.
Henry	Mlle	Carline.
Severo		Solié.
Valence		Saint-Aubin.
Antoine		Paulin.
Jacques		Philippe.
Christine	Mme	Gontier.
Daniel		Chenard.
Suzanne	Mlle	Lejeune.
Clémentine	Mme	Saint-Aubin.
Fideli		Allaire.

sympathie des spectateurs, finit par croire que c'était sur elle-même que tombait cet orage, et fondit en larmes sur la scène. «A la fin du second acte, dit *le Courrier des Spectacles*, comme le parterre marquoit son mécontentement par de grands coups de sifflet, Mme Saint-Aubin, croyant apparemment avoir déplu au public, en témoigna sa sensibilité au point de verser des larmes; mais tous les spectateurs lui prouvoient, par les plus grands applaudissemens, qu'ils étoient trop justes pour lui faire une telle application. Les suffrages que cette actrice intéressante reçoit tous les jours du public auroient dû la rassurer contre des marques d'improbation qui ne pouvoient s'appliquer qu'à l'auteur d'un ouvrage aussi détestable. Nous aurions désiré que le parterre demandât Mme Saint-Aubin après la pièce, afin de lui prouver combien il étoit éloigné de lui rendre si peu de justice[1].

Le *Courrier* ne parlait pour ainsi dire pas de la musique de Méhul en rendant compte de la représentation du *Jeune Henry*, sinon pour déclarer qu'on avait rendu justice au compositeur, tout «en sifflant l'auteur des paroles». C'est pourquoi un de ses lecteurs lui adressait le lendemain la lettre suivante:

Aux rédacteurs du *Courrier des Spectacles*.

Paris, 13 floréal.

MESSIEURS,

J'ai vu avec peine qu'en rendant compte de la lourde chute du *Jeune Henry*, vous n'ayez pas parlé de la magnifique ouverture de M. Méhul; c'est sans doute à l'impression qu'avoit faite sur les spectateurs ce morceau sublime, que l'auteur des paroles a eu l'obligation de ne pas voir siffler sa pièce dès les premières scènes. L'idée de placer aux différentes extrémités de l'orchestre des cors qui se répondent, a produit le plus grand effet: rien de plus neuf, de plus agréable, de plus pittoresque que cette ouverture; et M. Méhul doit au public, qui, en sifflant

[1] *Courrier des Spectacles* du 13 floréal. — De son côté, *la Quoditienne* disait, dans son feuilleton de spectacles du 14: — «Madame Saint-Aubin a pleuré avec tout plein de grâces sur la mort du *Jeune Henry*, pièce en deux actes, enterrée hier à ce théâtre. Le public a témoigné à cette aimable actrice combien il a été affecté de sa sensibilité.»

les paroles, redemandoit avec enthousiasme l'ouverture, de la faire exécuter, soit au prochain concert Feydeau, soit entre les deux pièces au Théâtre Italien, dont l'orchestre l'a exécutée avec le plus bel ensemble. Il est difficile aussi d'entendre un plus beau morceau de chant que celui de l'air d'Isaure au premier acte, des couplets de Mme Saint-Aubin et du duo entre le vieillard et Clémentine; et il contraste bien fort avec les mauvaises paroles rimées sur lesquelles il est composé. C'est par de pareille musique, mais en choisissant de meilleurs poëmes, que M. Méhul doit répondre aux diatribes de ses envieux.

L. P., *abonné.*

Méhul n'eut pas la peine de prendre l'initiative qu'on lui conseillait en cette circonstance. Le public se chargea lui-même de se procurer le plaisir qu'il désirait, et le *Journal de Paris* nous l'apprend en ces termes : — « Nous n'avons point parlé de la première représentation du *Jeune Henry*, et nos lecteurs auront apprécié nos motifs; mais nous trouvons un plaisir bien doux à rendre compte de la justice que le public s'est empressé de rendre le lendemain aux rares talens de M. Méhul, auteur de la musique de cet ouvrage. Entre plusieurs morceaux de ce grand maître que le tumulte d'une représentation orageuse n'avoit point empêché les spectateurs d'apprécier et d'applaudir avec transport, l'ouverture sur-tout avoit entraîné tous les suffrages, sans aucun mélange de la défaveur qu'a paru exciter le poème. Le public a redemandé le 13 cette magnifique composition: il l'a redemandée le 14, et sur ses instances réitérées tous les artistes de ce théâtre ont entraîné, ont porté Méhul sur la scène, malgré sa résistance; et là, le public, les acteurs, l'orchestre, tous, d'un accord unanime, l'ont comblé d'acclamations, mêlées à la fois d'enthousiasme pour son talent et d'intérêt pour sa personne, acclamations peut-être encore plus flatteuses que les applaudissemens dont les représentations d'*Euphrosine*, de *Stratonice* et de *Mélidore* ont été si souvent couvertes[1]. »

[1] *Journal de Paris*, 17 floréal an V (6 mai 1797).

Le même journal. en annonçant, dans son n° du 5 août, la publication, « chez le citoyen Ozi, directeur de l'imprimerie du Conservatoire de mu-

C'était là, en effet, une manifestation bien flatteuse pour Méhul, et je ne sache pas d'autre exemple d'un musicien mis ainsi par le public à l'écart de son collaborateur, et comblé de témoignages d'admiration tandis que celui-ci est l'objet de l'animadversion générale. S'il n'y avait qu'un cri — un cri d'horreur! — au sujet du poème de Bouilly, on peut dire aussi qu'il n'y avait qu'un cri, mais un cri d'enthousiasme et de reconnaissance, concernant la musique de Méhul. Et si Méhul eut la douleur de voir son œuvre périr dans un naufrage, il eut aussi la consolation de sauver de ce naufrage une épave importante, qui ne fut pas sans augmenter encore sa gloire et son grand renom.

Cette ouverture superbe et si étonnamment originale du *Jeune Henry*, qui a survécu au désastre, est restée justement célèbre ; on la connaît particulièrement sous ce nom : *la Chasse du jeune Henry*, parce qu'elle décrit musicalement tous les épisodes d'une chasse, et qu'elle les déroule successivement, dans leur ordre naturel, à partir de la quête jusqu'à la curée, sous les yeux et à l'oreille du spectateur, auquel elle offre l'illusion la plus complète. « Le musicien, qui a commencé par peindre le lever de l'aurore, appelle ses chasseurs, les réunit, leur fait découvrir le cerf, et galope avec eux jusqu'au moment où la bête, que l'on a perdue et retrouvée, se rend enfin. Le coup de timbale imitant le coup de feu annonce qu'elle est frappée à mort; de douloureux accents se font entendre et sont bientôt suivis du chant de victoire : *Hallali! Hallali! Hallali!* que tous les instruments à vent entonnent à pleine embouchure. On sait que les airs sonnés par la trompe doivent changer selon que la situation de la chasse l'exige. Méhul ne pouvait pas se borner à un ou deux motifs principaux sans faire un contre-sens. Il a donc réglé, en homme d'esprit,

sique,» de l'ouverture du *Jeune Henry*, «arrangée pour le forte-piano par l'auteur,» ajoutait: — «Nous nous empressons d'annoncer l'impression de ce savant morceau, dont la célébrité a été si justement consacrée par l'enthousiasme avec lequel il a été redemandé et entendu, dans les entr'actes des représentations du théâtre de la rue Favart.»

l'ordonnance de ses mélodies sur celle du tableau qu'il avait à peindre, et a su donner la vie à ses images musicales, en imitant plus ou moins fidèlement les divers appels de chasse qu'un long usage a consacrés[1]. »

Le succès de ce morceau symphonique si intéressant et si curieux ne fut pas l'affaire d'un moment. La coutume s'établit, à l'Opéra-Comique, de l'exécuter souvent entre deux pièces, au grand plaisir du public, il ne se passait guère de semaine sans qu'eût lieu l'une au moins de ces exécutions, et pendant plus de trente ans l'ouverture du *Jeune Henry* fut inscrite ainsi périodiquement sur l'affiche du théâtre[2]. Il va sans dire qu'il ne se donnait pas un concert important sans qu'elle fît partie du programme. Mais il y a mieux encore : on en fit un spectacle et on la mit en action, à trois reprises différentes ; d'abord à l'Opéra, ensuite à la Porte-Saint-Martin, puis de nouveau à l'Opéra, et toujours avec succès. L'idée première de cette interprétation appartient au fameux danseur Gardel, le maître des ballets de l'Opéra, qui, dans une représentation à son bénéfice, en 1802, adjoignit ce divertissement d'un nouveau genre à son joli ballet de *Ninette à la cour*. Huit ans plus tard, le 23 janvier 1810, Augustin Hapdé faisait représenter à la Porte-Saint-Martin, qui portait alors le nom de Salle des Jeux Gymniques, «*la Chassomanie*, ou l'ouverture du *Jeune Henry* mise en action.» Enfin, le 6 mai 1826, dans une représentation donnée *par ordre* à l'Opéra, au bénéfice des frères Franconi, dont le Cirque venait d'être détruit par une incendie, Gardel reprit son idée et offrit de nouveau au public «*la Chasse du Jeune Henry*, ouverture de Méhul, mise en action.» Les danseurs qui prenaient part à ce tableau cynégétique étaient Barrez,

[1] Castil-Blaze: *De l'Opéra en France*, T. I, p. 219.

[2] On l'y trouvait encore le 24 avril 1829, dans une circonstance solennelle. C'était le jour de l'inauguration de la salle Ventadour, dont l'Opéra-Comique prenait possession, et le programme du spectacle était ainsi composé: 1° *les Deux Mousquetaires*, de Berton; 2° Ouverture du *Jeune Henry*, par l'orchestre; 3° *la Fiancée*, d'Auber.

Capelle, Montessu, Lefebvre, Mmes Hullin, Vigneron, Bertrand, Fourcisi, et l'affiche annonçait qu'un jeune cerf dressé à cet effet par M. Laurent Franconi en personnifierait l'infortunée victime. Ce jeune cerf n'était autre que le fameux *Coco*, si admiré alors et si chéri des Parisiens. Cette exhibition se produisit sept fois sur la scène de l'Opéra, les 6, 9, 12, 15, 17, 19 et 21 mai. Depuis lors, on se borna à exécuter encore dans les concerts l'admirable ouverture de Méhul, et je ne suis certainement pas le seul à me rappeler l'effet indescriptible qu'elle produisit particulièrement, en 1867, dans l'un des grands festivals de l'Exposition universelle, lorsque l'excellent George Hainl la fit sonner — c'est le mot — à l'aide d'une armée de près de trois mille exécutants!

Tout ce qui sortait de la plume féconde de Méhul avait le don d'intéresser le public, sinon de le passionner toujours. Un autre exemple nous en est fourni par un *Hymne à la Paix*, qu'il écrivit à l'occasion du traité de Campo-Formio, et qui fut chanté au théâtre Feydeau le 1er novembre 1797. La musique de cet hymne avait été composée par lui sur des strophes de «la citoyenne» Constance Pipelet, qui n'était pas encore princesse de Salm, et c'est le chanteur Darius qui en était l'heureux interprète. Chacun sait que ces productions éphémères, fruits des circonstances, ne vivent d'ordinaire que l'espace d'une soirée, et c'est ce qui arriva à une composition du même genre, écrite dans le même but et qui fut exécutée une seule fois au théâtre Favart. Il n'en fut pourtant pas ainsi de l'*Hymne à la Paix* de Méhul, qui obtint un véritable succès et qui parut onze fois sur l'affiche de Feydeau[1].

[1] Les 11, 13, 15, 19, 21 et 27 brumaire, 11, 15, 17, 21 et 25 frimaire. Je ne sais si l'on aurait chance de retrouver quelque part la musique de cet hymne de Méhul; quant aux strophes de Mme Constance Pipelet, en voici une, que le *Journal de Paris* a sauvée de l'oubli:

Beaux-arts qu'effarouchoit la guerre,
Enfans de la tranquillité,
Les dieux ont posé leur tonnerre,
Venez avec sécurité.
Que vos travaux exempts d'allarmes,
Succèdent aux fureurs de Mars:
Quand Minerve a posé les armes,
Elle est la déesse des arts.

Le jour de sa onzième exécution, le 25 frimaire an VI (15 décembre 1797), il accompagnait la première représentation d'un petit opéra en un acte, *le Pont de Lodi*, qui, comme son titre l'indique, était encore une œuvre de circonstance. Celle-ci était destinée à glorifier un des hauts faits de l'armée d'Italie, et Méhul s'était encore chargé d'en écrire la musique sur un détestable canevas que lui avait confié Delrieu. On sait ce que valent généralement ces sortes de spectacles, qui brillent surtout par le côté plastique et pittoresque; dans celui-ci, l'auteur, négligeant de donner aucun intérêt au semblant de pièce imaginé par lui, s'était un peu trop reposé sur les ressources que lui fournissait la mise en scène de l'élément militaire, exploité par lui avec un véritable réalisme, s'il faut s'en rapporter à ce compte rendu : — «.....Tout ce qui tient aux évolutions militaires a été exécuté avec beaucoup de vérité. Jamais attaque de fort, au théâtre, n'a causé un fracas aussi terrible ; des pièces de canon de bronze étoient sur la scène, et tiroient continuellement, ce qui ne s'étoit point encore vu, et ce qui a effrayé un grand nombre de spectateurs. Ces explosions ont produit une telle fumée qu'on ne distinguoit plus rien sur la scène ni dans la salle, et que les cris : *Ouvrez les loges*, couvroient la voix des acteurs. Chacun s'est empressé de sortir, et c'est ce qui fait sans doute qu'on a oublié de demander les auteurs[1]. » Tout le monde pourtant ne se montrait pas absolument satisfait de ce spectacle, et *la Décade*, entre autres, en témoignait quelque mauvaise humeur. «....Le titre seul de l'ouvrage, disait *la Décade*, avoit attiré au théâtre Feydeau une affluence des plus considérables; mais c'est précisément l'idée colossale que nous avons eu raison de nous former de ces sortes d'événemens et des hommes qui les ont exécutés, qui nuit toujours à leur représentation : et comment espérer en effet de rendre dans trente pieds carrés, avec une trentaine de soldats et douze fusées, les combinaisons savantes, les

[1] *Le Censeur dramatique*, du 30 frimaire an VI.

marches rapides, l'appareil bruyant d'artillerie, les chocs multipliés qui exigent un assez grand espace, et sur-tout les changemens de lieu que demandent d'aussi grands préparatifs..... L'auteur des paroles, pressé sans doute de nous donner le premier en spectacle la commémoration d'un trait honorable de la campagne d'Italie, ne s'est pas même donné la peine de l'encadrer......[1] » Voilà pour le poëme. Quant à la musique, un autre journal l'appréciait ainsi : — « La musique de Méhul offre de beaux morceaux ; je citerai la marche silencieuse du commencement, qui est d'un effet mystérieux, simple et imposant. L'air du pêcheur, celui du chef de l'état-major et le chant de victoire portent le cachet de ce fameux compositeur[2]. » La partition de Méhul ne put pourtant sauver de l'indifférence le poëme de son collaborateur, et l'existence du *Pont de Lodi* ne se prolongea pas au delà de sept soirées.

C'était la première fois que Méhul faisait une infidélité au théâtre Favart, au profit de la scène rivale de Feydeau. Avant de revenir au premier, nous allons le voir donner à l'Opéra un ouvrage très important, dont l'histoire est singulière, et qui dut aux circonstances de ne pas obtenir tout le succès que lui eût mérité sa haute valeur.

[1] *La Décade*, 20 décembre 1797.

[2] *Courrier des Spectacles*, 18 décembre 1797. — Les interprètes du *Pont de Lodi* étaient Gaveaux, Primo, Dessaules, Darcourt, Dérubelle, Prévost, Picard, Garnier, Legrand et Mlle Camille.

CHAPITRE IX.

A l'époque où nous sommes arrivés, avec la haute situation qu'il avait acquise, on comprend facilement que Méhul fût devenu l'objet de l'attention générale, qu'il se vît recherché de tous et que chacun s'empressât autour de lui. Il avait tout ce qu'il faut d'ailleurs, aussi bien comme homme que comme artiste, pour exciter les sympathies, attirer l'affection et retenir les regards. Cavalier élégant, esprit cultivé, homme de goût et de bonne compagnie, en qui se réunissaient les qualités d'un jugement sain, d'une raison précoce et de la plus haute intelligence, causeur charmant et plein d'imprévu, à l'imagination fertile et féconde en surprises, il joignait à l'élévation du caractère un fonds inépuisable de bonté, et tandis que son sourire plein de grâce charmait tous ceux qui l'approchaient, son regard reflétait un sentiment mélancolique qui les pénétrait pour sa personne d'une sorte d'affectueuse déférence. Aussi peut-on dire que dès ce moment, et quoiqu'il fût dans toute la force de la jeunesse, Méhul était non seulement admiré, mais aimé et respecté de tous.

Bien qu'il travaillât considérablement, il ne laissait pas cependant d'entretenir de nombreuses relations, et outre les amitiés très vives qu'il avait nouées, il était à cette époque très répandu dans le monde, dans cette société qui se reconstituait avec joie, sous l'ombre d'un gouvernement réparateur, à la suite des orages de la Révolution. Accablé de prévenances, sollicité de tous côtés, il se trouvait étroitement mêlé non seulement au monde des artistes, — musi-

ciens, comédiens, peintres — son élément naturel, mais au monde des affaires, de la politique, de la finance, et même de l'oisiveté. On le rencontrait au Directoire, chez La Réveillère-Lepeaux, qui lui faisait écrire des hymnes pour le culte des théophilanthropes, dont celui-ci s'était en quelque sorte constitué le grand maître ; chez l'opulent banquier Séguin, qui était en même temps un chimiste distingué, et dont la femme était aussi célèbre par sa beauté que lui-même le devint par ses démêlés avec Bonaparte ; chez M. et Mme Récamier, dont les brillantes réceptions attiraient tout Paris dans leur hôtel de la Chaussée d'Antin et qui tenaient table ouverte, l'été, dans leur superbe château de Clichy ; chez l'helléniste Gail, qui lui fit mettre en musique, ainsi qu'à Cherubini, plusieurs odes grecques pour sa belle traduction d'Anacréon ; un peu plus tard, après le 18 brumaire, on le vit aussi fort assidu aux réceptions de Joséphine et du Premier Consul, qui l'avaient pris l'une et l'autre en affection toute particulière.

Puis, Méhul était un des familiers des charmantes réunions hebdomadaires du grand violoniste Rodolphe Kreutzer, réunions auxquelles l'esprit et la grâce de Mme Kreutzer et de sa belle-sœur donnaient un prix inestimable, et où il se rencontrait avec Kreutzer cadet (Auguste), avec le poëte Vigée, frère de Mme Lebrun, avec un autre poëte, Saint-Victor, avec le librettiste Marsollier, l'un de ses collaborateurs, avec le vaudevilliste Vieillard, avec son ami Pradher, le compositeur, et quelques autres. C'est là surtout, dans cette maison intime et hospitalière, que Méhul donnait carrière à son incomparable talent de conteur, en inventant les histoires de revenants et de spectres les plus étranges, ou en se livrant aux récits les plus bizarres et les plus incohérents. Il passait aussi, nous l'avons vu, avec Hoffman et Arnault, de nombreuses soirées chez M. et Mme d'Avrigny, où il était toujours accueilli avec joie. Un certain sentiment tendre lui faisait fréquenter encore l'atelier du peintre Ducreux, fameux à cette époque, qui demeurait à l'hôtel d'Angivilliers ; Ducreux, homme peu instruit et assez médiocre en

dehors de son art, avait une femme charmante et deux filles qui ne le cédaient en rien à leur mère; grâce à elles surtout, sa maison était le rendez-vous des artistes, des gens de lettres, de nombre d'hommes distingués dans tous les genres, et l'on y trouvait tour à tour La Harpe, Demoustier, Fontanes, La Chabeaussière, Piccinni, le général Clarke, Castil-Blaze, Deschamps le vaudevilliste, Coupigny le chansonnier, Sophie Arnould, Mme Récamier.... C'est à Ducreux qu'on doit le plus joli portrait qui nous reste de Méhul, qu'attirait chez lui la présence de Mlle Clémence Ducreux, dont la radieuse beauté, dit-on, ne le laissait pas insensible, mais que ses hommages laissaient malheureusement indifférente. Puis encore, Méhul était l'un des assidus des soupers de Talma, ces soupers qui réunissaient tant d'hommes célèbres dans toutes les branches de l'art: les peintres Gérard, Gros, Girodet, Guérin, les sculpteurs Bosio, Cartellier, Lemot, Ch. Dupaty, les comédiens Dugazon, Michot, Baptiste, Potier, les poëtes Legouvé, Ducis, Marie-Joseph Chénier, Alexandre Duval, Arnault, Luce de Lancival, Bouilly, les compositeurs Cherubini, Catel, Boieldieu, Lesueur, etc.

Il n'est pas besoin de dire que Méhul était lié d'une intime affection avec la plupart de ses confrères, même ceux qui dès longtemps l'avaient précédé dans la carrière, et qui subissaient malgré tout l'ascendant de son génie et le prestige des heureux dons dont la nature l'avait comblé. Particulièrement, Gossec, son aîné de plus de trente ans, éprouvait pour lui le plus vif attachement, lui vouait une admiration sans réserve, et il le prouva un jour, comme nous le verrons plus loin, d'une façon éclatante. Méhul était fraternellement uni avec Berton, Jadin, Pradher, Boieldieu, surtout avec Cherubini, chez lequel le voisinage l'amenait constamment, tous deux, en qualité d'inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire, logeant chacun dans un des appartements qui bordaient cette immense cour des Menus-Plaisirs, réduite depuis d'une façon ridicule, mais qui occupait alors tout l'espace qui sépare la rue Bergère

de la rue Richer[1]. C'est une amitié profonde aussi qui l'unissait à Rouget de Lisle, amitié dont témoigne cette dédicace, placée par l'auteur de *la Marseillaise* en tête de ses *Essais en vers et en prose*, qui parurent vers la fin de 1796[2]:

A MÉHUL.

Reçois, ami, ce tribut de l'estime et de l'admiration.

Une âme fière et sensible, des talens sublimes, la dignité du véritable artiste, tels sont les titres auxquels il est offert. Qu'ils sont beaux, comparés à ces titres mensongers qui jadis attiraient tous les hommages, auxquels j'eusse peut-être sacrifié comme tant d'autres, mais qu'enfin je sais apprécier.

Chantre d'*Euphrosyne*, d'*Adrien*, de *Stratonice* et de *Mélidore*, tu es l'orgueil de tes rivaux; ton siècle te contemple; la postérité t'appelle. Puisse la couronne qu'elle te destine s'embellir à tes yeux par cette fleur qu'y ajoute l'amitié.

JOSEPH ROUGET DE LISLE.

Enfin, Méhul trouvait aussi d'excellents amis parmi les chanteurs de ce temps, interprètes de ses œuvres et admirateurs de son génie; une lettre toute expansive et toute

[1] Boieldieu professait un véritable culte pour Méhul, aussi bien que pour Cherubini, et leur dédia en ces termes sa belle partition de *Zoraïme et Zulnare*: — « Souffrez que vos noms aimés des arts se lisent à la tête de cet ouvrage. C'est en vous prenant pour modèles que j'ai obtenu le succès dont le public a daigné le couronner. J'admirai longtemps vos chefs-d'œuvre avant d'en connaître, d'en chérir les auteurs, et si le sentiment profond du vrai beau peut donner l'espoir d'y atteindre, je devrai peut-être mon talent à l'enthousiasme que m'inspirent les vôtres. »

[2] Paris, impr. Didot l'aîné, in-8, an V. 1796. — Méhul répondit à cette dédicace par une lettre dont je n'ai pas malheureusement le texte, mais qui a été ainsi analysée dans un catalogue d'autographes: « Belle et curieuse lettre, toute relative à un ouvrage de Rouget de Lisle, dans lequel il fait son éloge. C'est un honneur trop grand pour lui; il ne sera jamais digne du rang qu'il lui assigne; que vont dire ses nombreux détracteurs? Il le conjure de ne pas adresser son épître à ses collègues; car il serait fort embarrassé devant eux s'ils connaissaient les éloges qu'il lui prodigue; il ajoute: *cependant (je te le dis tout bas) ne la supprime pas. Tu sais que j'ai la folie de sauver mon nom de l'oubli, eh bien! si mes ouvrages ne peuvent parvenir à ce but, tu auras fait en un instant ce que je n'aurai pu faire dans toute ma vie.* » (Catalogue de lettres autographes vendues le 26 novembre 1883. Paris, Eug. Charavay. in-8.)

charmante nous a montré dans quels termes affectueux il se trouvait avec Mme Saint-Aubin et son mari; Arnault, de son côté, nous a fait connaître ses relations d'intimité avec Mme d'Avrigny; un fait particulier nous prouve l'amitié qu'il inspirait à Elleviou, qui, pour *lancer* une de ses romances, ne vit rien de mieux que de l'intercaler et de la chanter, en s'accompagnant lui-même au piano, dans un petit opéra-comique de Jadin, *le Cabaleur*, représenté au commencement de 1795[1]. Martin ne lui était pas moins dévoué, et Gavaudan, ainsi que sa femme, l'avaient en grande affection.

Je crois que c'est à cette époque, ou approchant, qu'il faut placer le mariage de Méhul avec la fille du docteur Gastaldy. Ce médecin était un type d'excentrique assez accompli. Fils d'un praticien habile dont il avait hérité la clientèle à Avignon, sa ville natale, il était avant tout homme de plaisir, très lancé dans le monde, et, gourmand comme pas un, s'occupait beaucoup plus de gastronomie que de science; aussi devint-il, à Paris, l'émule et l'ami de Grimod de la Reynière, qui, en 1806, lui consacra une longue chronique nécrologique dans son *Almanach des gourmands*. Ce n'est pas là toutefois qu'il faut chercher à le connaître, mais dans le portrait peu flatté, quoique fort ressemblant, qu'a tracé de lui un de ses biographes : — « Gastaldy, gai, vif, sémillant, était le médecin à la mode, le médecin de toute l'aristocratie avignonnaise. Ce fut lui qui le premier renonça à la grande perruque, à l'habit noir, à la canne à bec de corbin, à tout l'attirail grave et pédantesque de la vieille faculté. . . Gastaldy vint [en 1790] à Paris, où il eut le bonheur de se former une assez belle

[1] «... Le citoyen Elleviou, jouant le rôle de Solfa dans cet ouvrage, au moment où il se trouve seul, pendant que Franval et Rosalie sont allés à la pièce nouvelle, et avant que Dolmène vienne l'engager à cabaler contre cette pièce, chante, avec beaucoup de goût et de grâces, une romance qui se trouve sur un piano, duquel il s'accompagne. C'est la *Réponse du vieux pasteur*, paroles du citoyen Coupigny, musique du citoyen Méhul... » (*Journal des Théâtres*, du 29 nivôse an III.)

clientèle aux dépens des médecins qui, pour s'être montrés partisans des idées de réforme, avaient été quittés par les vieilles duchesses du faubourg Saint-Germain ; mais l'émigration, les incarcérations enlevèrent à Gastaldy la plupart de ses nobles pratiques. Il avait dissipé par ses prodigalités une fortune assez considérable. Un administrateur des postes, son compatriote, le fit nommer, sous le gouvernement directorial, médecin de cette administration. Il *la* perdit par sa négligence. Passant les journées à table, les nuits au jeu et les matinées au lit, il abandonnait le soin de ses malades, et fut plus assidu aux banquets de légitimations gastronomiques qu'aux conférences médicales. Ses idées d'ailleurs n'étaient pas toujours assez nettes pour qu'il fût en état de donner des consultations. Ce fut à cette époque que sa fille unique épousa le célèbre compositeur Méhul. Cette union, dont l'orgueil du docteur ne fut pas flatté, aurait pu cependant relever sa fortune, si la mésintelligence ne s'était mise entre les deux époux [1] . . . »

Ce mariage fut malheureux en effet. En présence d'une telle insouciance des lois les plus élémentaires de la vie, il est permis de supposer que le docteur Gastaldy manquait de certaines qualités indispensables au père de famille, et que l'éducation de sa fille avait pu s'en ressentir quelque peu ; sans compter que celle-ci pouvait bien avoir hérité du manque d'équilibre dans l'esprit qui semblait caractériser le tempérament du médecin gastronome et oblitérer ses facultés morales. Toutefois, Mlle Gastaldy avait reçu une instruction très soignée. Petite, mignonne, d'une physionomie très vive, elle se faisait remarquer par son intelligence et parlait couramment plusieurs langues. C'est d'elle, m'a-t-on dit, que Méhul apprit l'italien. Par malheur, que ce fût la faute de l'un, ou de l'autre, ou de tous deux ensemble, une complète incompatibilité d'humeur ne tarda pas à se déclarer entre les deux époux, et l'existence com-

[1] *Biographie universelle et portative des Contemporains.*

mune devint bientôt fort difficile, en attendant qu'elle fût insupportable.

En ce qui la concerne, un trait du caractère de Mme Méhul pourra donner une idée du peu de souplesse qu'elle devait apporter dans les relations conjugales. Mais il est nécessaire de faire connaître tout d'abord ce qu'étaient l'intérieur et la maison de Méhul à l'époque de son mariage. C'est Cherubini qui va nous éclairer à ce sujet, grâce à une notice écrite par lui sur son ami et qui contient les détails intéressants que voici[1] :

. . . Méhul aimait tendrement tous ses parents. Je l'ai vu pleurer amèrement à la mort de son père, en 1807, et à celle de sa mère, en 1812. Depuis son départ de Givet pour venir à Paris, il n'était, à ma connaissance, retourné que deux fois dans sa ville natale pour les revoir; j'ignore s'il y avait été encore auparavant. En conséquence de cet attachement envers tous ses proches, et se trouvant dans une position assez aisée, il appela sa tante, Madlle Keuly, sœur de sa mère, et déjà avancée en âge, pour s'établir près de lui. Elle arriva à Paris en 1797, et ne le quitta plus que lorsqu'elle mourut en 1816, un an avant que la mort ne le frappât à son tour. Méhul n'avait qu'une sœur, qui avait épousé M. Daussoigne; deux garçons étaient le fruit de cette union. Méhul, toujours porté par sa tendresse à être utile à sa famille, fit venir à Paris l'aîné de ces deux enfants, pour veiller lui-même à son éducation, lui procurer un état, et pour avoir dans son intérieur une personne de plus dont il serait aimé. Ce neveu arriva en 1798[2]. Comme il était alors

[1] Cette notice de Cherubini sur Méhul, dont la famille a bien voulu me communiquer le précieux autographe, me paraît avoir été écrite au moment de la mort de l'auteur de *Joseph*, sur la demande de Quatremère de Quincy. Celui-ci, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, était chargé par ce fait de prononcer en séance publique l'« éloge » de Méhul, et je pense que, pour plus de sincérité, il avait demandé à Cherubini des notes sur l'admirable artiste qui avait été son ami le plus cher en même temps que le plus dévoué. Ces notes constituent presque une notice en forme, qui, à part quelques erreurs inévitables, est pleine d'un intérêt d'autant plus grand que Cherubini y exprime ouvertement son opinion sur la plupart des œuvres de Méhul. Je ferai plus d'un emprunt, par la suite, à ce document d'une valeur toute particulière.

[2] Il y a vraisemblablement ici quelques erreurs compréhensibles de détail, qui ne touchent en rien d'ailleurs à l'exactitude du fait en lui-même. Dans sa *Notice sur Joseph Daussoigne Méhul* lue par lui à l'Acadé-

fort jeune, son oncle le plaça dans les classes du Conservatoire, où il apprit la musique, le piano et l'harmonie. Après que le jeune Daussoigne eût remporté le 1er prix dans chacune de ces parties de l'enseignement, son oncle lui donna des leçons de composition jusqu'à l'époque où Daussoigne, ayant remporté le 1er grand prix à l'Institut, il partit pour Rome. Par la suite des temps, et lorsqu'il eut atteint l'âge convenable, Méhul fit venir à Paris son second neveu, pour lequel il avait réussi à obtenir une place à l'École militaire de Saint-Cyr. Il paya sa pension tout le temps qu'il y resta, l'équipa lorsqu'il fut nommé sous-lieutenant, et lui remit encore un billet de 500 francs le jour du départ pour la campagne où eut lieu la malheureuse retraite de Moscou. Ce pauvre garçon a péri dans cette campagne. Ces dépenses employées par Méhul en faveur de tout ce qui composait sa famille font connoître l'attachement qu'il avait pour elle, et prouvent en même tems son penchant à faire du bien. Je puis affirmer, par plusieurs circonstances qui sont à ma connoissance, que malgré qu'il fût plus qu'économe de son naturel, sa bourse s'ouvrait aisément pour aider ceux qui s'adressaient à lui dans leurs besoins.

De ce qui précède il résulte que, à l'époque de son union avec Mlle Gastaldy, Méhul avait auprès de lui sa tante et son neveu, lequel alors devait être âgé de neuf ou dix ans. De son côté, la jeune Mme Méhul, peu de temps après son mariage, attirait auprès d'elle une de ses amies, qui prenait pied aussitôt dans la maison, s'y installait à demeure et vivait dans la communauté. Les deux jeunes femmes, toujours ensemble, toujours l'une auprès de l'autre, ne se quittaient jamais un instant, ce qui, on le comprend facilement, n'était pas sans fatiguer, sans agacer quelque peu Méhul, assez irritable de sa nature, et dont les observations à ce sujet restaient d'ailleurs sans effet aucun ; de plus, elles ne s'accordaient pas toujours avec la bonne tante, qu'on appelait « la tante Keuly, » excellente femme qui

mie royale de Belgique (1882), M. Théodore Radoux, très bien informé, a pu dire avec précision : — « ....Méhul, étant un jour de passage en cette ville (Givet), désira entendre notre jeune musicien. Frappé des dispositions musicales vraiment extraordinaires et de l'intelligence précoce de celui-ci, il demanda à son beau-frère de lui confier l'enfant. M. Daussoigne père y consentit de grand cœur, et, *le 5 février 1796*, Méhul partit pour Paris, accompagné de son neveu, alors âgé de six ans. »

adorait Méhul et qui peut-être se permettait parfois quelques remarques qui n'étaient point du goût de la jeune épouse. C'est ici que se place l'incident dont je voulais parler. La tante Keuly avait un chien, souvenir du pays natal, et ce chien, qu'elle affectionnait, déplaisait fort, paraît-il, à Mme Méhul. Que fit celle-ci ? Un jour que Méhul était sorti, et que la tante, laissant son chien à la maison, s'était un instant absentée, elle se fit aider de son amie, devenue sa complice, toutes deux emmenèrent la pauvre bête, et cruellement l'allèrent noyer dans la Seine. On devine aisément ce qui put s'ensuivre, et la scène que dut provoquer une méchanceté si gratuite, doublée d'un manque absolu de respect. Des algarades de ce genre, naissant de telle ou telle cause, se renouvelaient souvent, dit-on, la vie intérieure devenait de plus en plus impossible, si bien que sans bruit, sans scandale, sans éclat, un jour vint où l'on se sépara d'un commun accord. Ce jour-là, la maison de Méhul redevint tranquille ; mais il est permis de supposer que les suites déplorables de cette funeste union ne furent pas sans exercer une influence fâcheuse sur le caractère de Méhul, déjà naturellement porté à la mélancolie, sinon à la misanthropie. Avec sa nature un peu sombre, son tempérament délicat, sa santé toujours précaire, Méhul eût eu besoin d'une compagne tendre, douce, dévouée, fidèle, qui l'entourât de soins et de prévenances, qui vécût de sa vie, qui partageât ses joies et ses douleurs, réchauffant d'un rayon de soleil et de jeunesse cet esprit parfois ombrageux et maladif, qui comprît enfin tout ce que son âme aimante avait de bon, de noble, de fier et de généreux. Au lieu de cela, il retomba dans l'isolement, dans un isolement qui empoisonna son existence et pesa de la façon la plus cruelle sur le reste de ses jours [1].

[1] Mme Méhul (elle s'appelait Marie-Magdelaine-Joséphine Gastaldy) survécut quarante ans à son mari. Elle s'était retirée à Lyon, où elle mourut, confite en dévotion, le 19 mai 1857. Jamais elle ne prononçait le nom de son mari, dont la gloire la laissait profondément indifférente;

Je ne sais si c'est à ses chagrins domestiques ou à ses relations mondaines qu'il faut attribuer le silence gardé par Méhul à cette époque ; toujours est-il qu'il resta pendant dix-huit mois éloigné de la scène, ce qui n'était point dans ses habitudes. Encore, lorsqu'il y reparut, fut-ce avec un ouvrage écrit par lui depuis plus de sept ans, un ouvrage dont les destinées, vraiment singulières, furent plus tourmentées encore que celles de *Timoléon*, d'orageuse mémoire, puisque celui-ci avait pu voir le jour après quelques mois d'interdiction, tandis qu'*Adrien*, défendu une première fois en 1792, avant d'être offert au public, permis en 1799, fut défendu de nouveau après quelques représentations et ne put être remis à la scène que l'année suivante. Mais cette histoire est trop curieuse, trop étrange pour ne pas être racontée dans tous ses détails.

Lorsqu'à la suite du triomphe remporté par *Euphrosine* au théâtre Favart, l'Opéra s'était enfin décidé a monter *Cora*, dont il détenait la partition depuis plusieurs années, le peu de succès obtenu par cet ouvrage ne l'empêcha pas d'accueillir un nouvel opéra en trois actes, intitulé *Adrien, empereur de Rome*, qui lui était présenté précisément par les heureux auteurs d'*Euphrosine*, Hoffman et Méhul. Le poème d'*Adrien* était une imitation libre, presque une traduction d'un des meilleurs livrets de Metastase, *Adriano in Siria*. Mais, mettre un empereur en scène au moment où l'on rêvait d'abattre la royauté, montrer au public le

jamais elle ne consentit même à recevoir personne de la famille de Méhul, quelques efforts qui aient été faits en ce sens auprès d'elle. Lorsque le grand homme mourut (1817), et qu'elle en eût été informée, elle s'empressa de venir à Paris. Seule héritière légale, elle se rendit au domicile de Méhul, emballa, empaqueta tout (entre autres les manuscrits, dont quelques-uns sont aujourd'hui entre les mains de M. l'abbé Neyrat, maître de chapelle honoraire de la primatiale de Lyon), et, après avoir rempli un grand nombre de malles, repartit vite pour Lyon, emportant tout son butin. Méhul ne laissait du reste qu'une fortune modeste, dans laquelle se trouvait comprise la petite maison qu'il avait achetée à Pantin, maison accompagnée d'un jardin où il se livrait à ses goûts bien connus pour l'horticulture, et surtout pour les tulipes, qu'il aimait avec une véritable passion.

triomphe d'un conquérant couronné alors qu'on s'efforçait d'annihiler la puissance et l'autorité souveraines, offrir aux yeux de tous le luxe et la pompe de ce triomphe impérial quand on réduisait à leur minimum les attributs de la majesté royale, — tout cela parut monstrueux à quelques-uns, qui crurent ou firent semblant de croire que l'auteur avait voulu réagir contre les idées dominantes et remonter le courant de l'opinion populaire ; on prétendit, en un mot, que son œuvre était une œuvre anti-révolutionnaire. Or il est bien certain que telle n'était pas l'intention d'Hoffman : indépendant et courageux comme il l'était, il l'aurait déclaré bien haut si telle eût été la vérité ; il s'en défendit ouvertement, et on pouvait l'en croire. Cela n'empêcha pourtant pas les critiques de se faire jour, et, comme la sottise humaine n'a pas de bornes une fois qu'elle est lancée, on alla jusqu'à dire que les chevaux blancs qui, sur la scène de l'Opéra, devaient orner le triomphe d'Adrien, sortaient des écuries de la reine Marie-Antoinette, et que c'était là une audace ajoutée à tant d'autres. Bref, l'opinion s'émut, tout Paris s'occupa de cette affaire, les journaux en glosèrent à l'envi, et cela tant et si bien qu'Hoffman enfin finit par s'émouvoir lui-même, et crut utile de prendre la parole pour défendre son œuvre, rétablir les faits, détromper le public et proclamer la vérité. Voici donc la lettre qu'il adressa aux rédacteurs du *Journal de Paris*, et que celui-ci publia dans son n° du 3 mars 1792 :

Messieurs,

On a répandu faussement que l'opéra d'*Adrien* contient des opinions contraires au nouvel ordre de choses. Ce bruit, quoique dénué de fondement, alarme l'administration de l'Opéra. Les ennemis du repos public attendent, dit-on, la première représentation de cet ouvrage comme un prétexte à exciter des troubles, et ils y apporteront cet esprit de parti qui est aussi funeste aux lettres qu'à l'État.

J'étois loin de penser qu'un opéra (genre d'ouvrage le plus frivole de la littérature) deviendroit un sujet d'inquiétude publique ; mais sans trop croire à des bruits dont on s'est trop effrayé, je dois dissiper tous les soupçons par une déclaration simple et franche.

L'opéra intitulé *Adrien, empereur de Rome*, est imité et traduit en partie de l'*Adriano in Siria* de Métastase; fait avant la Révolution, il n'a pu être destiné à produire un choc d'opinions funeste; une intrigue d'amour, peu de scènes, des danses, du spectacle, voilà tout ce qui le compose, et certes tout cela n'est guère propre à servir l'espoir des malveillans. Les seuls vers qui puissent s'appliquer aux circonstances sont, par un heureux hasard, aussi constitutionnels que s'ils eussent été faits à dessein; mais en cela même je ne mérite aucun éloge, car ces vers sont presque littéralement traduits de Métastase; le reste de l'ouvrage n'a aucun rapport direct ni indirect à la Révolution, et toutes les applications que l'on pourroit y faire ne seroient que des allusions ridicules et forcées.

Je n'ignore pas que quand le mauvais goût et la méchanceté s'en mêlent, tout peut devenir un sujet de comparaison, et partout où il y aura des rois, des empereurs, des princes et des consuls, l'esprit de parti trouvera toujours à flatter ou à mordre; mais l'opéra d'*Adrien* ne peut fournir des allusions qu'à des personnes qui seroient décidées à en trouver par-tout, et dans ce cas même elles seroient de nature à ne blesser personne.

Et si, pour achever de détruire une impression défavorable, il faut exposer mon opinion tout entière, je dirai avec la même franchise que j'estime peu les auteurs qui, adroits seulement à épier les événemens, se composent une physionomie sur l'inconstance de l'opinion, qui, tour-à-tour souples ou audacieux, flattent et outragent tour-à-tour, qui calculent leurs succès et leurs profits sur le malheur même des circonstances, et qui fondent leurs espérances sur les troubles qu'ils peuvent causer. Pour moi, j'ai dû compter, je compte sur la droiture du public et non sur l'opinion de quelques individus. D'après cette assertion, s'il reste encore quelques doutes à ceux qui ont pu me soupçonner, je leur déclare qu'à dater de demain dimanche 4, les scènes d'*Adrien* se distribueront à la porte de l'Opéra, et tout le monde pourra lire l'ouvrage et le juger.

HOFFMAN.

Malgré la netteté de cette protestation fort légitime, *Adrien* allait être l'objet d'une mesure de rigueur toujours injustifiable, et qui, dans l'espèce, était aussi maladroite qu'incompréhensible. Les études de l'ouvrage étaient fort avancées, et depuis le 25 février l'administration de l'Opéra faisait insérer dans les journaux, à la suite de ses programmes, une note annonçant en ces termes sa prochaine apparition : « En attendant la 1re représentation d'*Adrien*,

empereur de Rome, opéra en trois actes, parole de M. Hoffman, musique de M. Méhul. » Cette note, publiée chaque jour jusqu'au 13 mars, disparaît tout à coup à partir du 14, et l'on ne parle plus d'*Adrien*. Que s'était-il donc passé ? Ce procès-verbal d'une séance tenue le 12 mars par la municipalité de Paris va nous l'apprendre :

MUNICIPALITÉ DE PARIS

Du 12 mars 1792, l'an 4e de la Liberté.

Sur le compte rendu par les administrateurs au département des Établissemens publics, de l'intention où ils seroient de faire jouer l'opéra d'*Adrien*.

Le corps municipal, après avoir entendu le Procureur de la Commune;

Considérant qu'on a répandu sur cet ouvrage les impressions les plus défavorables;

Que sa représentation pourroit être le prétexte d'un rassemblement et des troubles qu'on voudroit occasionner, soit par des applications relatives aux circonstances actuelles, soit par tout autre motif;

Considérant qu'il est de la sagesse de la municipalité de prévenir toute sorte d'excès, pour ne pas se trouver dans la dure nécessité de les réprimer;

Arrête que l'opéra d'*Adrien* ne sera pas joué tant que ce spectacle sera à la charge de la municipalité.

Signé : BOUCHER SAINT-SAUVEUR, *doyen d'âge, président.*
DE JOLI, *secrétaire-greffier* [1].

Le coup était dur pour les auteurs ; mais Hoffman n'était pas homme à le supporter sans répondre, et nous allons voir qu'il le fit de la bonne encre. Il avait beau jeu d'ailleurs, car, non seulement la mesure était arbitraire, par conséquent injuste, mais elle faisait à la ville de Paris une situation étrange en cette affaire. Depuis 1789 la Ville était, ainsi qu'en témoigne le procès-verbal, la véritable directrice de l'Opéra, qu'elle faisait gérer, en son nom et

[1] Le texte de ce procès-verbal était publié dans le *Journal de Paris* du 15 mars. Il ne se trouve pas au *Moniteur*, qui d'ailleurs n'avait pas encore la qualité de journal officiel.

sous sa responsabilité, par deux administrateurs ; de sorte qu'elle prenait, en qualité de pouvoir public, une résolution qui portait le préjudice le plus grave à ses intérêts comme entrepreneur théâtral, puisqu'elle avait dépensé 200,000 francs et plusieurs mois de travail pour la mise à la scène d'un ouvrage que, maintenant, elle se défendait à elle-même de présenter au public. On conviendra que le fait était au moins original.

Il n'échappa pas à Hoffman, comme on peut le penser, et la preuve s'en trouve, abondante, dans le Mémoire qu'il adressa à Pétion, maire de Paris, naturellement responsable des actes de la municipalité, pour protester contre l'interdiction dont la pièce était l'objet. Quelle que soit l'étendue de ce document, il me paraît trop intéressant pour que je puisse me dispenser de le reproduire ici, au moins en partie. En voici le début :

Mémoire

*adressé à Monsieur le Maire de Paris par l'auteur de l'opéra d'*Adrien.

Monsieur le Maire,

Permettez-moi de vous adresser des réclamations sur l'arrêté du corps municipal relativement à l'opéra d'*Adrien*, dont je suis l'auteur.

Des bruits injurieux se sont répandus sur cet opéra. Sans examiner si des bruits suffisent pour faire défendre la représentation d'un ouvrage, j'ai pris le parti de le faire imprimer, de le livrer à la censure publique, la seule qui puisse exister et, dans un écrit répandu avec profusion, j'ai protesté contre les intentions que l'on me prêtoit, et j'ai prouvé qu'une pièce de théâtre faite avant la révolution, et traduite de Métastase, ne pouvoit avoir été composée dans le dessein d'insulter à la constitution.

La municipalité étoit déjà chargée de l'administration de l'Opéra, quand cet ouvrage a été reçu ; ou plutôt ce sont les officiers municipaux, directeurs de l'Opéra, qui ont reçu *Adrien*. Depuis dix-huit mois cette pièce est adoptée, on a eu plus que le temps nécessaire pour s'apercevoir si elle étoit écrite dans un sentiment contraire au nouvel ordre de choses : on a eu le loisir de remarquer toutes les opinions dangereuses qu'elle pouvoit contenir. Cependant la municipalité ne l'a point rejetée, on a même fait 200,000 francs de dépenses

pour la mettre au théâtre, on a paisiblement laissé achever toutes les répétitions; et lorsque l'ouvrage est prêt à paroître sur la scène, lorsque l'auteur, en le livrant à l'impression, a prouvé la fausseté des reproches qu'on lui faisoit; lorsque le public désabusé a lu l'ouvrage sans réclamer contre lui; lorsque tous les officiers municipaux en ont tenu et lu les exemplaires sans les faire dénoncer, la municipalité effrayée de quelques lettres anonymes, de bruits vagues et des déclamations de quelques malveillans, la municipalité, dis-je, contre les lois et les formes, empêche arbitrairement que la pièce soit représentée. Et ce qui est plus cruel pour moi, par le laconisme de son arrêté, elle laisse subsister, elle semble même confirmer des calomnies odieuses, et compromet par là mon honneur, mon bien-être et ma sûreté. Je dis ma sûreté, car si la municipalité déclare qu'elle rejette *Adrien* par rapport aux troubles qu'il peut causer, qui osera le jouer sur son théâtre? Et, s'il est de nature à ce qu'on n'ose pas le jouer, qui peut oser l'avoir fait?

C'est à vous, monsieur le Maire, que j'adresse ma plainte, parce que vous êtes plus que personne en état d'en sentir la justice; et je vous parlerai comme je le ferois au corps municipal tout entier.

Dans cette circonstance, vous avez à mes yeux trois caractères distincts. Je vois d'abord en vous M. Pétion, qui a été un des plus zélés défenseurs de la liberté de la presse, de la liberté indéfinie, et qui a tant contribué à faire abolir toute censure préalable, censure que vous avez reconnue odieuse et indigne d'un peuple libre. Vous êtes ensuite à mes yeux le chef du corps municipal chargé de la police de la ville de Paris. Enfin, vous êtes pour moi le premier administrateur de l'Opéra, puisque la municipalité a l'entreprise de ce spectacle.

Comme M. Pétion, il est impossible que vous approuviez un acte d'autorité contraire à une loi connue, et vous savez mieux que personne que nul ouvrage ne peut être proscrit et prohibé, sans que préablement dénonciation en soit faite et jugement porté.

Lorsque vous étiez membre de l'Assemblée constituante, vous avez énoncé et fait adopter, sur la liberté indéfinie de la presse, une opinion qui est devenue une loi pour toute la France. C'est cette loi que je réclame, monsieur, et je l'invoquerai jusqu'à ce qu'on m'ait prouvé que la loi n'est puissante que contre la foiblesse et qu'elle reste foible devant la violence.

Si c'est comme chef de la municipalité que vous avez défendu la représentation d'*Adrien*, permettez-moi de vous dire que vous n'en aviez pas le droit. La loi est formelle, la voici: *Les officiers municipaux ne pourront pas arrêter ni défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs, etc.* Rien de plus précis que ce texte; il est sans ambiguïté, et n'a pas besoin d'interprétation. Je le répète donc, le corps municipal a fait une démarche inconsidérée,

en arrêtant une pièce sans l'avoir fait d'abord dénoncer et juger, et, dans ce cas, j'ai un juste recours aux autorités supérieures.

Si c'est comme entrepreneur et administrateur de l'Opéra que vous avez pris l'arrêté du 12 mars, j'ai bien plus de réclamations à vous faire. Dans le cas où mon ouvrage cessoit de vous convenir, vous, directeur de spectacle, vous deviez simplement me rendre mon manuscrit, sans l'entacher d'aucune observation défavorable, sans parler des troubles qu'il peut causer, car ce motif appartient au municipal et point au directeur : vous deviez me le rendre en toute propriété, me laisser la liberté de le porter à un autre théâtre, et vous soumettre à une indemnité, telle que vous en auriez exigé de moi, si j'avois moi-même retiré mon ouvrage ; vous deviez enfin agir comme la Comédie françoise ou italienne, quand elle rend à un auteur la pièce qu'elle ne veut pas jouer.

Rien de tout cela n'a été fait, mais bien tout ce qui pouvoit me nuire.

Vous avez donné de la publicité à la séance qui défend l'opéra d'*Adrien*. Vous avez parlé dans l'arrêté des impressions défavorables qu'on en a reçues ; vous avez excipé des troubles qu'il peut causer, vous avez pris contre lui un arrêté d'éclat, vous ne m'avez pas rendu la propriété de mon ouvrage, vous n'avez stipulé aucune indemnité envers l'auteur ; il est donc clair que vous avez agi en municipal et non en directeur de spectacle.

Il est impossible, monsieur, que vous veuilliez excuser un acte aussi arbitraire, si contraire surtout à la probité de M. Pétion, à l'intégrité de M. le maire de Paris, et à la loyauté d'un administrateur.

J'ai donc, sous ces rapports, un triple droit de vous demander que vous ayez la bonté de me déclarer si l'arrêté du 13 mars émane du corps municipal ou de la direction de l'Opéra. Dans le premier cas, vous m'approuveriez sans doute de recourir en homme franc et libre aux autorités supérieures pour y invoquer la protection de la loi ; dans le second, je vous redemande un ouvrage que vous avouez ne vouloir pas faire représenter, je vous le redemande avec l'indemnité qui m'est due, et avec une déclaration qu'en le rejetant vous n'avez pas prétendu le dévouer à la réprobation publique....

Hoffman continuait d'accumuler les arguments en faveur de la thèse qu'il soutenait avec tant de vigueur et de courage. Il n'obtint pourtant pas la justice qu'il réclamait ; l'arrêté qui frappait *Adrien* ne fut pas rapporté, et l'infortuné demeura condamné au silence et à l'obscurité. Je ne sais si le Mémoire d'Hoffman fut publié alors, selon

une menace qui y était contenue ; mais on en trouvera le texte complet dans le troisième volume de l'édition des *Œuvres* du poète qui fut donnée après sa mort.

Mais *Adrien* n'était pas au bout de ses tribulations. Après la chute et la mort de Robespierre, à la suite du 9 thermidor, Sageret, alors directeur du théâtre Feydeau, manifesta l'intention de le monter sur ce théâtre et s'entendit à ce sujet avec les auteurs, qui lui confièrent volontiers les destinées de leur œuvre. On vit alors l'Opéra, jouant le rôle du chien du jardinier, revendiquer un droit de propriété sur cette œuvre, et, ne la jouant pas lui-même, émettre la prétention d'empêcher un autre de se l'approprier. Peu endurant de sa nature, mais toujours maître de lui, Hoffman prit encore la plume à cette occasion, et publia la déclaration très catégorique que voici[1] :

L'opéra d'*Adrien*, dont la commune du 2 septembre a empêché les représentations, et auquel l'auteur n'a rien voulu changer, parce qu'il n'y avoit rien vu de coupable, appartient aujourd'hui au théâtre Feydeau. Cet ouvrage, tant calomnié et tant désiré, n'a mérité

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.

On a voulu me forcer à retrancher ou à refaire quelques vers de cet ouvrage. Des conseils littéraires m'auroient trouvé docile ; des ordres despotiques m'ont trouvé inflexible. M'ordonner de travailler, c'étoit me condamner à la paresse.

Quand le public, qui seul est mon juge, désapprouvera quelques scènes de mon ouvrage, ces scènes disparaîtront ; si l'autorité s'en mêle, les scènes resteront, fussent-elles mauvaises, et mon opiniâtreté lassera même la tyrannie.

Au théâtre Feydeau, cet ouvrage prouvera que ses admirateurs et ses détracteurs ont également eu tort de s'échauffer sur un si petit sujet ; mais il prouvera du moins que l'auteur fera plutôt mille mauvais vers qu'une bassesse.

On répand que l'Opéra a des droits sur cet ouvrage ; oui, sans doute, il en a, si les mauvais procédés, l'esprit de jacobinisme et la barbarie sont encore des droits. Qu'il vienne les faire valoir, je l'attends !

[1] J'emprunte encore ce petit document aux *Œuvres* d'Hoffman ; il est contenu dans la notice placée en tête du livret d'*Adrien*.

On a dit que les auteurs d'*Adrien* avaient reçu des avances sur cet ouvrage. Ceux qui répandent ce bruit sont aussi vils que les municipaux qui régnaient alors. Pour moi je n'ai reçu de l'Opéra que de mauvais traitements ; je ne nie pas la dette.

Pour Méhul, il est incapable de traiter avec un théâtre, s'il avait des engagements avec un autre.

HOFFMAN.

A ce moment, il paraisait donc certain qu'*Adrien* devait être joué au théâtre Feydeau ; mais l'infortuné n'était pas au bout de ses peines. Sageret, qui, très ambitieux, avait voulu faire à la fois de Feydeau une scène d'Opéra-Comique et une Comédie-Française, qui avait recueilli à ce théâtre les anciens acteurs de celui de la Nation, Molé, Fleury et Mlle Contat en tête, s'était mis sur les bras une très lourde affaire, surchargée de frais excessifs, et qui lui avait créé une situation très embarrassée et très difficile. Bref, au moment même où il se préparait à monter *Adrien*, il se vit obligé de renoncer à une entreprise qui lui coûtait déjà plusieurs centaines de mille francs, les plaintes de ses créanciers le firent jeter en prison, et le théâtre fut fermé.

Voici donc *Adrien* redevenu Gros-Jean comme devant, et retombant sur les bras des auteurs de ses jours, plus embarrassés de lui qu'ils n'eussent voulu l'avouer. Après cinq ans d'attente et au moment de toucher le but, voir ce but s'éloigner encore et ne savoir par quel effort le poursuivre de nouveau, il y avait de quoi décourager les plus résolus. Cependant, sur ces entrefaites, la direction de l'Opéra changeait de mains, poète et musicien n'avaient aucune raison de bouder la nouvelle administration, et celle-ci se montrant, comme la précédente, désireuse de rentrer en possession d'*Adrien*, *Adrien* lui fut de nouveau confié.

L'ouvrage fut donc mis, ou plutôt remis à l'étude sur notre grande scène lyrique. Ce ne fut pas toutefois sans que des modifications assez importantes eussent été demandées à Hoffman, qui cette fois s'exécuta de bonne grâce

et fit subir à son poème les remaniements que lui imposait en quelque sorte la situation politique. Entre autres choses, le héros du drame, Adrien, perdit sa qualité d'empereur et devint un simple général romain, vainqueur des ennemis de sa patrie ; du même coup, la pièce s'allégea naturellement d'une partie de son titre, et *Adrien empereur de Rome* devint *Adrien* tout court. Il n'en fut pas pour cela plus mal partagé sous le rapport de l'interprétation, ce dont on aura la preuve par cette distribution, où l'on retrouve les noms des premiers sujets de l'Opéra :

Adrien	Lainez.
Flaminius, consul, ami d'Adrien	Dufresne.
Sabine, dame romaine, promise à Adrien	Mlle Maillard.
Rutile, tribun militaire	Moreau.
Cosroës, roi des Parthes.	Adrien.
Émirène, fille de Cosroës	Mlle Henry.
Pharnaspe, prince parthe, amant d'Émirène . . .	Rousseau.

L'ouvrage fut, à tous égards, monté avec le plus grand soin, et parut enfin à la scène le 16 prairial an VII (5 juin 1799). Il reçut du public un accueil plein de sympathie, et fut pour Méhul l'occasion d'un nouveau triomphe, que le *Mercure*, sous l'effet de l'impression première, enregistrait en ces termes : — « Succès le plus brillant. Poëme bien écrit ; *la musique est un chef-d'œuvre*. Auteurs, les citoyens Hoffman et Méhul. Nous reviendrons sur cet ouvrage, que nous avons besoin de revoir une seconde fois. » Moins laconique, le *Journal de Paris* n'était pas moins chaleureux : — « Nous croyons inutile, disait-il, de donner l'analyse du poëme d'*Adrien*. Ce sujet a été traité par Métastase, et le Cen Hoffman, auteur de ce poëme, s'est écarté de fort peu du plan de l'auteur italien. Depuis long temps cette représentation étoit attendue. La juste réputation du compositeur justifioit l'impatience du public, et cette attente n'a point été trompée ; le succès a été complet. Les auteurs ont été demandés. Les Cens Méhul, compositeur, et Gardel, maître des ballets, ont paru ; ils

ont été applaudis avec enthousiasme. . . . . La pompe triomphale qui commence l'action est belle et riche sous tous les rapports. La musique y est très analogue. Les décorations, les costumes et la manière dont sont groupés tous ceux qui y concourent, produisent un effet qui depuis long temps n'avoit eu lieu sur ce théâtre. Les belles scènes où Sabine et Émirène se trouvent ensemble, sont dans le genre vraiment dramatique, et le musicien y a déployé un grand talent. Il n'y est pas seulement musicien, il se montre parfaitement instruit des convenances de ses personnages et des effets des grandes passions sur le cœur humain. Les C^{nes} Maillard et Henry le secondent parfaitement : la première, sur-tout, dont la jalousie s'exprime d'abord par l'ironie et s'exalte ensuite, en se combinant avec la fierté romaine, a excité les applaudissemens les mieux mérités. Les décorations sont riches et belles, les costumes très brillans, et le ballet du 1er acte fait le plus grand honneur au C^{en} Gardel et à tous ceux employés à l'exécution. »

Mais tandis que son succès se dessinait ainsi devant le public, les ennemis du malheureux *Adrien* ne consentaient point à désarmer. On a peine à comprendre l'acharnement avec lequel était poursuivi cet opéra né vraisemblablement sous une mauvaise étoile, et l'on cherche en vain quels motifs secrets pouvaient exciter ceux qui avaient juré sa perte. La Commune de Paris avait, en 1792, réussi à l'empêcher de paraître à la scène ; en 1799, ce fut le Conseil des Cinq-Cents qui le poursuivit de sa haine inexplicable, et l'indignation plus ou moins sincère de quelques législateurs, qui portèrent ce grave sujet à la tribune, devait finir par avoir raison une seconde fois d'une œuvre d'art qu'on persistait à considérer comme séditieuse. Le ministère de la police, le ministère de l'intérieur, le bureau central du canton de Paris, le Corps législatif, le Directoire lui-même, tous les pouvoirs publics enfin durent tour à tour s'occuper de cette affaire, et ce ne fut pas trop de l'intervention successive de chacun d'eux pour amener le

dénouement ridicule et arbitraire auquel elle devait aboutir.

Certains personnages s'étaient émus à ce sujet, dès avant la représentation d'*Adrien*, et leurs efforts avaient tendu à une interdiction préventive de l'ouvrage, tout comme en 1792. Le Directoire avait été saisi de réclamations très vives, de protestations en forme contre l'apparition de cet opéra anarchique, dont la représentation pourtant n'avait été autorisée que sous le bénéfice de corrections importantes, auxquelles, cette fois, je l'ai dit, Hoffman s'était prêté sans obstination. Le ministre de l'intérieur, qui était alors François de Neufchâteau, avait dû prendre l'affaire en mains, et le 13 prairial, six jours avant la première représentation, il adressait au Directoire un rapport très substantiel, très curieux, mais trop développé pour être reproduit ici, et dont les conclusions étaient entièrement favorables à *Adrien* et à ses auteurs.

Le Directoire se rendit sans doute aux raisons exposées dans ce rapport, puisque l'opéra d'Hoffman et Méhul put être représenté à la date annoncée par le ministre, le 16 prairial. Mais tout n'était pas fini, comme on eût pu le croire ; les ennemis d'*Adrien*, loin de se calmer, ne se montrèrent que plus exaspérés contre lui par leur défaite, et, n'ayant pu l'arrêter avant, redoublèrent d'efforts pour le faire défendre après. C'est publiquement, officiellement, *législativement*, qu'ils s'acharnèrent alors contre cet ouvrage, et deux jours après sa représentation, le 18 prairial, la tribune du Conseil des Cinq-Cents retentissait d'accents de colère et de rage provoqués par ce fait qu'*Adrien*, en dépit de toutes les objurgations, avait réussi enfin à se présenter au public, et, qui plus est, s'en était vu bien accueilli. Tout ceci est tellement étrange, on pourrait dire tellement burlesque, qu'il faut lire cette séance curieuse des Cinq-Cents pour s'assurer que des hommes politiques sérieux aient pu vraiment faire d'une affaire de ce genre une affaire d'État, pour croire qu'ils aient bénévolement accordé tant d'importance à un fait qui n'en avait d'autre, à ce point de

vue, que celle qu'ils lui donnaient maladroitement eux-mêmes.

Quoi qu'il en soit, le Conseil, après une discussion passionnée, décida l'envoi immédiat d'un rapport circonstancié au Directoire, lequel se borna à transmettre ce document au ministre de l'intérieur. Trois jours après, c'est-à-dire le 21 prairial, le ministre adressait à son tour au Directoire un second rapport, qui rétablissait la vérité des faits et réfutait les assertions étranges portées par quelques orateurs à la tribune des Cinq-Cents.

L'attitude très nette du ministre en cette circonstance aurait peut-être triomphé de toutes les intrigues qui se croisaient autour d'*Adrien*, de toutes les accusations ineptes dont cet ouvrage était l'objet. Ce qui est certain, c'est que non seulement une seconde, mais une troisième et une quatrième représentation en furent données à l'Opéra. Malheureusement pour lui, une nouvelle évolution politique se préparait, la fameuse journée du 30 prairial amenait une modification considérable dans la composition du Directoire, où Gohier, Roger-Ducos et le général Moulins remplaçant Treilhard, La Réveillère-Lepaux et Merlin de Douai, devenaient les collègues de Sieyès et de Barras, et François de Neufchâteau, peut-être à cause de l'appui qu'il avait prêté aux auteurs d'*Adrien*, se voyait remplacé au ministère de l'intérieur dans des conditions absolument insolites, c'est-à-dire révoqué avec une brutalité peu ordinaire. A partir de ce moment *Adrien* était perdu, et les représentations en furent suspendues par ordre supérieur. Il n'y a pas à douter de ce fait, bien que pour ma part je n'aie pu trouver ni le texte ni même la trace de l'acte d'interdiction, pas même dans la collection des *Messages, arrêtés et proclamations du Directoire exécutif*; mais François de Neufchâteau lui-même le consigne en ces termes dans une note de son *Recueil des lettres circulaires, instructions, programmes, discours et autres actes publics*, émanés du citoyen François (de Neufchâteau), pendant ses deux exercices du ministère de l'in-

térieur[1] : — « On rejoua l'opéra d'*Adrien*, et il n'y eut à la représentation ni troubles, ni allusions, ni rien de ce qui avait été si faussement articulé à la tribune du Conseil des Cinq-Cents ; mais cette représentation même fut un nouveau crime imputé au ministre. Le 30 prairial fit retirer l'opéra d'*Adrien*, et ce fut un des triomphes mémorables de cette journée[2]. »

Cette histoire d'*Adrien*, étonnamment compliquée, ne s'arrête pourtant pas là. Mais avant de la poursuivre, je veux constater en quelques mots, avec l'accueil très chaleureux fait à l'ouvrage par le public, la haute valeur de sa musique, extrêmement remarquable dans son ensemble, admirable en quelques-unes de ses parties, et digne en tout point du génie de Méhul. « Grand succès, disait un recueil du temps en parlant de la représentation d'*Adrien*, trop de succès, puisque l'ouvrage a été suspendu par mesure de sûreté générale. La musique est belle, riche, digne de l'auteur de *Stratonice*[3]. » La partition n'a pas été publiée,

[1] Paris, impr. de la République, an VIII, 2 vol. in-4°.

[2] J'ai dit que, contre tout usage, le ministre avait été révoqué brutalement. Voici le texte de l'arrêté pris à cet effet par le Directoire, à la date du 4 messidor : « Le Directoire exécutif arrête ce qui suit. La nomination du citoyen François (de Neufchâteau) à la place de ministre de l'intérieur est révoquée. Le présent arrêté sera imprimé. » En mentionnant ce document dans le *Recueil* que je viens de citer, François de Neufchâteau ajoute en note : « Les circonstances de cet arrêté seraient dignes d'être connues ; mais ce récit n'appartient point au recueil des actes publics émanés du ministre. Il trouvera sa place dans les Mémoires de sa vie. » Il est fâcheux que ces Mémoires n'aient pas été écrits, et que l'ex-ministre n'ait pu nous éclairer à ce sujet. Mais comme les petites causes produisent souvent de grands effets, je crois fermement, pour ma part, que sa révocation n'est pas due à autre chose qu'à son attitude très courageuse dans cette singulière affaire d'*Adrien*.

Les deux rapports dont il est question ci-dessus n'ont été publiés, à ma connaissance, que dans le *Recueil* des actes publics de François de Neufchâteau, après l'avoir été primitivement dans le journal *le Rédacteur*, qui était à cette époque l'organe *officiel* du Directoire, et qui les inséra l'un à la suite de l'autre dans son numéro du 22 prairial an VII.

[3] *Année théâtrale* pour l'an VIII. — C'est à cette reprise d'*Adrien* qu'une parodie en fut donnée au théâtre de la Gaîté (messidor an VII), sous ce titre : « *Rien* ou *Peu de chose*, arlequinade-folie-vaudeville-travestissement. » L'auteur avait nom Châteauvieux.

mais elle existe aux archives de l'Opéra, et je puis attester que sa lecture offre une étude du plus vif intérêt. Au point de vue de la forme générale, l'œuvre a sans doute un peu vieilli, mais elle renferme des pages superbes ; les chœurs en sont d'un éclat merveilleux (surtout celui des Parthes: *Dieux des Enfers!* qui est admirable), et les récitatifs pleins d'ampleur et du plus beau caractère. Au nombre des morceaux les plus saillants, il faut compter au premier acte une cantilène d'Adrien : *Belle captive, apaisez vos alarmes*, qui enchante l'oreille par sa tendresse et sa grâce exquises, et au second, outre un trio d'une couleur et d'une harmonie pleines de suavité, deux airs de l'effet le plus heureux. Le premier (*Oui, vous voyez mon trouble extrême*), dans lequel Adrien avoue à Sabine qu'un nouvel amour est entré dans son cœur, est pathétique, mouvementé et débordant de passion ; l'autre (*De Rome craignez la colère*), dans lequel Sabine exhale sa haine contre sa rivale, est plein de chaleur et de véhémence et respire une ardente fureur. Quant à l'ouverture, qui est une page de premier ordre, où la solidité du plan le dispute à la richesse de l'orchestre, on a toujours dit que Méhul l'avait empruntée à son opéra d'*Horatius Coclès*, parce qu'en effet c'est la même préface instrumentale qui sert aux deux ouvrages. Mais ceux qui parlaient ainsi ignoraient qu'*Adrien*, représenté cinq ans après *Horatius*, avait été composé deux ans avant lui ; de telle sorte qu'il est bien certain, au contraire, que, pressé par le temps pour sa partition d'*Horatius* (qui, on se le rappelle, fut écrite en dix-sept jours), Méhul y plaça son ouverture d'*Adrien*, encore inconnue du public, et qu'il la lui reprit ensuite lorsqu'il fit représenter ce dernier.

Cherubini, donnant son opinion sur *Adrien* dans la notice dont j'ai parlé, s'exprime en ces termes : — «C'est un des premiers ouvrages de Méhul dans lequel on retrouve la verve et l'abondance de la jeunesse, ainsi que la fraîcheur des idées. Le style de cette musique est sage en général, vigoureux du côté des pensées, mais souvent trop bruyant par des effets trop surchargés d'instruments. Cette com-

position, quoique elle renferme une foule de beautés dramatiques, musicalement parlant, n'a pas de ces tours ingénieux et fins que Méhul a répandus dans ses autres ouvrages, que l'expérience et le travail, en développant le sentiment et le goût, lui faisaient acquérir à mesure qu'il avançait dans sa carrière... »

Cherubini me semble ici un peu difficile, et j'avoue que, pour ma part, la partition d'*Adrien* me paraît, par certains côtés, tout à fait supérieure. Quoi qu'on en puisse penser, du reste, le public lui témoigna la sympathie la plus vive, et les journaux du temps le constatent à l'envi. Mais il était écrit que la carrière de cet ouvrage serait incidentée de toutes façons, et qu'il susciterait toutes sortes de discussions. Entre tous les journaux qui rendirent compte de sa représentation, le *Journal des Débats* se distingua par l'âpreté des critiques qu'il adressa à l'auteur de poème. Le rédacteur théâtral des *Débats* était alors le pédant et hargneux Geoffroy, ancien régent de collège, qui le prenait de haut avec tous les écrivains, et prétendit, avec son ton tranchant et sa morgue insolente, donner une leçon d'histoire à Hoffman et relever les erreurs que, selon lui, celui-ci avait commises en déroulant sur la scène la vie du héros choisi par lui. Comme si, en tout état de cause, un auteur dramatique n'avait pas le droit, même en prenant un sujet historique, de traiter l'histoire à sa manière et de prendre avec elle les libertés qui lui conviennent ! Mais Geoffroy avait affaire à forte partie : Hoffman n'avait pas sa plume dans sa poche, et s'il bégayait en parlant, il retrouvait en écrivant toute sa facilité de langage, que venaient aider les arguments d'une logique aussi serrée qu'impitoyable, jointe à l'esprit le plus mordant et le plus incisif. Au premier article publié par Geoffroy sur *Adrien*, Hoffman répliqua par une *Réponse* pleine de nerf et d'ironie : le critique voulut riposter à son tour, il fut accablé par une seconde *Réponse*, plus verte encore que la première et qui ne mit point les rieurs de son côté. Il dut se tenir pour battu, et se vit obligé de renon-

cer à une polémique qui était loin d'avoir tourné à son avantage [1].

Adrien, cependant, ne devait pas être condamné à un silence éternel. La politique alors était féconde en surprises, et lorsque Brumaire victorieux fut venu remplacer le Directoire par le Consulat, il retrouva la faculté de se présenter au public. On peut croire volontiers, me semble-t-il, que Bonaparte, qui connaissait particulièrement Méhul et qui lui témoigna toujours une vive affection, ne fut pas tout à fait étranger à ce revirement. Toujours est-il que le 15 pluviôse an VIII (3 février 1800) *Adrien* reparaissait sur la scène de l'Opéra, Mlle Latour y succédant à Mlle Henry dans le rôle d'Émirène, qu'elle avait dû créer et qu'il lui avait fallu abandonner pour cause de maladie, et Laforêt remplaçant dans celui de Pharnaspe son jeune camarade Rousseau, que la mort avait enlevé quelques mois auparavant. Je n'aurai pas à m'étendre longuement sur cette reprise. Je signalerai seulement, à son sujet, deux articles de genres absolument opposés, qui furent publiés, l'un dans le *Journal de Paris* du 9 floréal [2], l'autre dans le *Courrier des Spectacles* des 13 et 14 germinal. Le premier était un éreintement en règle de la partition d'*Adrien*, le second, au contraire, une apologie ardente de l'œuvre de Méhul. Il est bon de remarquer, toutefois, que ce même *Journal de Paris* avait été l'un des premiers à constater l'effet produit par la réapparition d'*Adrien* à l'Opéra : « La reprise d'*Adrien*, disait-il dans son numéro du 17 pluviôse, qui a eu lieu avant-hier, avoit attiré à ce théâtre un grand concours de spectateurs....

[1] Hoffman réunit et publia, sous forme de brochure, ses deux *Réponses à M. Geoffroy relativement à ses articles sur l'Opéra d'*ADRIEN (Paris, Huet, an X, in-8°). Ce qu'il y a de plus curieux, c'est qu'il devint, quelques années plus tard, le collaborateur de ce même Geoffroy au *Journal des Débats*, où ses articles de critique littéraire, pleins de sens, de goût et de savoir, le mirent en grand crédit auprès du public et lui valurent une solide et brillante renommée.

[2] Sous ce titre : *La timbale aux détracteurs d'*ADRIEN.

Les C^ens^ l'Aîné et Adrien, les C^nes^ Maillard et Latour, chargés des principaux rôles de cet ouvrage, les ont remplis avec la supériorité qu'on leur connoît, et le C^en^ Laforêt a été applaudi dans celui de Pharnaspe. »

A l'occasion d'une seconde reprise d'*Adrien*, qui eut lieu deux ans après, le *Courrier des Spectacles* publia, le 7 nivôse an X, un nouvel article dithyrambique, curieux surtout en ce qu'il caractérisait le style employé par Méhul dans son opéra et l'impression produite par l'œuvre sur le public[2].

Malgré tout, cependant, *Adrien* n'obtint pas le succès que lui méritait sa haute valeur musicale. Le public était évidemment fatigué et du bruit qui s'était fait autour de cet ouvrage et de cette intermittence étrange de défenses, d'autorisations, d'interdictions nouvelles et de reprises incessantes. Remis une dernière fois à la scène le 25 vendémiaire an XII (17 octobre 1803), il ne parvint à atteindre, en ses quatre apparitions successives, qu'un nombre total

[1] C'est le 5 nivôse an X (23 décembre 1801) qu'eut lieu cette seconde reprise, ainsi mentionnée dans le *Courrier des Spectacles* de ce jour : « Aujourd'hui, la première représentation de la remise d'*Adrien*, opéra en 3 actes, paroles du cit. Hoffman, musique du cit. Méhul, avec des changemens. » Cette fois, le rôle d'Emirène, créé par Mlle Henry, joué ensuite par Mlle Latour, était confié au talent de Mme Branchu.

Quant aux changements, Hoffman lui-même les annonçait dans cette lettre, que le *Courrier des Spectacles* publiait deux jours avant la représentation, le 3 nivôse ;

« Aux premières représentations de l'opéra d'*Adrien*, l'administration du Théâtre des Arts parut regretter que le troisième acte de cet ouvrage ne fût pas susceptible de spectacle comme les deux premiers. Ce défaut influoit surtout sur le dénouement, qui dut paroître trop nud à un théâtre où on ne néglige rien de ce qui peut ajouter à la pompe, et produire l'illusion. J'ai cru devoir remédier à cet inconvénient ; j'ai reporté au troisième acte la marche triomphale qui se trouvoit au premier. Cette simple transposition a donné à l'administration le moyen de présenter un très grand spectacle à la fin de cet ouvrage, et au citoyen Gardel celui de l'embellir par les charmes et la perfection de son art.

« J'ai cru devoir en prévenir le public, qui auroit pu s'étonner de ne point trouver au premier acte ce qu'il y a vu jusqu'à présent.

« Hoffman.

« Pour copie conforme,

« Lemoine,

« *Directeur du Théâtre des Arts.* »

de dix-neuf représentations, dont quatre en l'an VII, neuf en l'an VIII, deux en l'an X et quatre à sa dernière reprise. Il faut dire aussi que l'interprétation, en ce qui concerne le côté masculin, ne paraît pas avoir été à la hauteur de l'œuvre, ce qui peut avoir influé d'une façon fâcheuse sur son sort définitif. Un recueil spécial, *l'Année théâtrale*, le constatait en ces termes lors de la reprise de l'an X : — « *Adrien* eut encore moins de succès qu'*Alceste*, malgré la richesse de sa musique, et quoiqu'on eût transporté au dernier acte la pompe triomphale, afin de le terminer plus agréablement en y prodiguant toutes les richesses de la danse. Il faut convenir aussi qu'à l'exception des chœurs, il est difficile de reconnaître que cet ouvrage soit chanté. Adrien s'y fait admirer, pour la représentation, dans le roi des Parthes ; mais ni lui, ni Lainez, ni Laforêt, ni Dufresne, ne donnent une idée de ce qu'on appelle aujourd'hui du chant. Nous avons indiqué ce qui manque à Lainez ; Adrien et Laforêt ont encore moins que lui les moyens de faire les efforts continus qu'exige la vieille méthode qu'ils ont adoptée ; et Dufresne, plein de zèle, mais qui ne peut vaincre la rudesse de son organe, avait pris le parti de passer l'air le plus chantant de la pièce [1]. »

On peut donc tenir pour certain que cet opéra d'*Adrien*, qui a tenu une si large place dans l'existence de Méhul et qui a dû lui causer tant de soucis, tant d'ennuis, tant d'émotions de toutes sortes, ne lui a rapporté ni comme honneur, ni comme profit, tout ce qu'il lui a coûté de soins, de travail et d'efforts de génie. Il faut remarquer cependant que les artistes furent loin de rester indifférents devant une œuvre si remarquable, et que malgré son peu de succès effectif, cette œuvre si puissante et si pathétique ne fut pas sans augmenter encore la brillante renommée du compositeur.

Je ne serais pas étonné pourtant que les vicissitudes éprouvées par *Adrien* n'eussent fini par rendre injuste envers lui Méhul en personne, et il me semble voir percer

[1] *Année théâtrale*, an XI, p. 148.

ce sentiment dans une lettre du grand homme, dont on ne connaît que des extraits et qu'il adressait de Paris, le 1er février 1800, à un personnage qu'il qualifiait d' « Altesse Royale » et qui était sans doute un prince étranger. Dans cette lettre, Méhul remerciait son correspondant de celle dont il avait « daigné l'honorer », et qui ranimait son courage et réveillait son imagination flétrie au milieu des orages politiques ; il se flattait de produire des ouvrages dignes d'être offerts à un protecteur éclairé des arts, et déclarait qu'il n'était pas content de son *Adrien*, la musique se prêtant mal à traduire les passions romaines ; il disait enfin: — « Si Votre Altesse Royale le permet, j'aurai l'honneur de lui adresser un autre opéra, que j'ai donné depuis *Adrien* et que j'estime davantage. Ce nouvel ouvrage est tiré de l'Arioste, les personnages principaux tiennent à l'ancienne chevalerie, et j'ai éprouvé plus d'une fois qu'il étoit plus aisé de faire chanter des paladins que des sénateurs et des consuls[1]. »

Méhul parle ici d'*Ariodant*, qu'il avait donné au théâtre Favart quatre mois après l'apparition d'*Adrien* à l'Opéra, et dont l'éclatant succès lui apportait une compensation aux déboires que ce dernier lui causait. Il est temps aussi pour nous de nous occuper de ce chef-d'œuvre[2].

[1] Voy. Catalogue des autographes de M. de Soleinne et Catalogue des autographes de M. de L. (Paris, Charavay frères, 1878.)

[2] Pour en finir avec *Adrien*, je reproduirai ce billet curieux que Méhul, à l'occasion d'une des reprises de l'ouvrage, adressait au directeur de l'Opéra :

« *Au citoyen Cellerier directeur de l'Opéra.*

« Citoyen

« La partie grave de votre orchestre est beaucoup trop affoiblie par les trois violoncelles qui y manquent, pour que je puisse faire marcher les répétitions d'*Adrien*. Plusieurs morceaux de cet ouvrage tirent leurs effets des basses, et ils resteront sans caractère si les basses que vous n'avez plus ne sont pas remplacées avant les répétitions générales. Je vous prie donc de chercher les moyens les plus prompts pour rendre à votre orchestre la vigueur dont j'ai absolument besoin pour faire exécuter mes intentions.

« Salut et estime.

« MÉHUL. »

CHAPITRE X.

Au plus fort de la lutte qu'ils étaient obligés de soutenir à l'Opéra pour *Adrien*, Hoffman et Méhul ne s'en occupaient pas moins d'un ouvrage important pour l'Opéra-Comique. Cet ouvrage était *Ariodant*, et, comme on vient de le voir par un fragment de lettre de Méhul, le sujet en était pris dans le poëme fameux de l'Arioste. Ce qu'il y a de plus singulier, c'est que l'Opéra-Comique recevait coup sur coup deux opéras tirés de ce même épisode de *Roland furieux*[1]. Le public fut informé de ce fait par la lettre suivante, qu'Hoffman crut devoir adresser à un journal spécial :

Paris, le 13 nivôse, an 7e.

Citoyen,

Comme votre journal est consacré aux théâtres, on me pardonnera d'y occuper quelques lignes, pour une affaire relative à l'ordre de réception des ouvrages dramatiques.

On a lu au théâtre Favart une pièce de moi, dont le fonds est tiré de l'Arioste dans l'épisode d'*Ariodant*. Les cit. Dejaure et Berton ont aussi fait recevoir au même théâtre un ouvrage puisé dans la même source. Comme leur date de réception est antérieure à ma lecture, il est de toute justice que leur pièce passe avant la mienne. Cependant comme il ne manque pas de gens qui aiment à supposer de mauvaises intentions, je m'empresse de dissiper leurs doutes à cet égard. Je déclare donc que je n'entrerai en répétition que quand l'ouvrage des cit. Dejaure et Berton aura été joué.

Salut et fraternité,
HOFFMAN[2].

[1] *Grato era al re, più grato era alla figlia*
Quel cavalier, chiamato Ariodante
Per esser valoroso a meraviglia ;
Ma più, ch'ella sapea che l'era amante,
. . . .
(ARIOSTO : *l'Orlando furioso*, canto quinto.)

[2] *Journal des Théâtres*, du 14 nivôse an VII.

Ainsi, deux grands artistes, deux hommes de génie, Berton et Méhul, allaient se trouver en concurrence directe, à la même époque, sur le même théâtre, avec deux ouvrages dont le sujet, puisé précisément à la même source, mettait en scène la même action, les mêmes sentiments et les mêmes personnages. Cette rencontre pouvait être fatale à l'un d'eux ; mais comme si tout devait être extraordinaire dans ce hasard extraordinaire, il se trouva que tous deux, également heureux en cette circonstance, écrivirent deux œuvres supérieures, et que le public, sans pouvoir attribuer aucune supériorité à l'un sur l'autre, n'eut qu'à leur témoigner une complète et pareille admiration.

Un intervalle de six mois sépara la représentation des deux œuvres. Ainsi qu'Hoffman l'avait déclaré, l'opéra de Dejaure et Berton parut le premier devant le public. Celui-ci avait pour titre *Montano et Stéphanie*, et fut joué le 25 germinal an VII (15 avril 1799). Son succès fut immense au point de vue musical, bien que des incidents tumultueux, qui le firent suspendre dès le lendemain par ordre supérieur, aient troublé sa première représentation, à cause des cérémonies religieuses qui s'y célébraient en scène au milieu de toute la pompe du culte catholique. Mais des corrections et des remaniements opérés avec promptitude le mirent bientôt en état de reparaître et de poursuivre brillamment sa carrière. Quant à *Ariodant*, c'est le 19 vendémiaire an VIII (11 octobre 1799) qu'il fit son apparition, et il ne fut pas moins heureux que son devancier[1]. Le jour même de la représentation, Hoffman, quoique retenu au lit par une maladie d'une extrême gravité, jugeait utile de publier une nouvelle déclaration, pour faire connaître au public que sa pièce, malgré le point de départ commun qu'elle avait avec celle de Dejaure, ne ressemblait nulle-

[1] La recette de la première représentation fut de 3.809 fr. 20 centimes. La veille on avait fait relâche pour la répétition générale de l'ouvrage.

ment à celle-ci. Cette fois, c'est au *Courrier des Spectacles* qu'il adressait ce petit manifeste :

L'AUTEUR D'*ARIODANT* AU RÉDACTEUR

L'épisode d'*Ariodant*, que l'on trouve dans les cinq et sixième chants du poème de l'Arioste, m'a fourni le sujet de l'ouvrage qui a pour titre le nom de ce héros imaginaire. L'auteur de *Montano et Stéphanie*, pièce jouée avec succès au théâtre Favart, avoit puisé dans la même source, mais comme moi il n'avoit pris dans le poème italien que la principale situation de l'épisode ; nos deux ouvrages ont donc un seul point de ressemblance dans la seule situation qui termine le premier acte de *Montano et Stéphanie* et le second d'*Ariodant ;* à cela près les deux pièces n'ont absolument rien de commun ; mœurs, caractères, intrigue, nœud et dénouement, tout est différent, et la scène même qui a un point de contact dans les deux ouvrages, diffère néanmoins beaucoup par la manière dont elle est amenée. Le citoyen Dejaure, auteur de *Montano*, a déjà fait cette déclaration, qu'il a consignée dans un journal du tems. J'ai cru devoir la rappeler au public, afin qu'il ne s'attendît pas à voir dans *Ariodant* une imitation de *Montano*[1].

Le succès d'*Ariodant* fut éclatant, et les journaux du temps sont unanimes à le constater. — « Nous nous bornons (disait le *Courrier des Spectacles* au sortir de la première représentation), nous nous bornons, pour l'instant, à dire que cet ouvrage a obtenu le plus brillant succès : il est de deux auteurs accoutumés à plus d'un triomphe en ce genre, les cit. Hoffman et Méhul. Ils ont été demandés vivement après la représentation : le citoyen Méhul seul a

[1] *Courrier des Spectacles* du 19 vendémiaire an VIII. — Un chroniqueur du temps établissait ainsi la parité du sujet des deux ouvrages : « Un épisode de l'Arioste, une tragédie de Shakespeare, intitulée par son auteur : *Beaucoup de bruit pour rien*, sont les sources où paraissent avoir puisé les auteurs de *Montano et Stéphanie*, et plus récemment d'*Ariodant ;* le sujet est le même. Dans l'un et l'autre, un amant trompé par son rival croit voir entrer chez sa maîtresse un homme qu'elle préfère. Il l'accuse devant le tribunal suprême. Ina dans *Ariodant*, Stéphanie dans *Montano*, vont périr : des moyens différens, également invraisemblables et forcés prouvent leur innocence et confondent leurs accusateurs. » (*Année théâtrale* pour l'an IX, pp. 216-217.)

paru, et a été convert d'applaudissemens, certes bien mérités. Le citoyen Hoffman, aujourd'hui très dangereusement malade, n'a pu jouir des mêmes témoignages d'enthousiasme. Les acteurs, à leur tour unanimement demandés, ont paru, et recueilli des marques répétées de la satisfaction du public. Si le citoyen Hoffman a prouvé beaucoup de talens, partie dans le plan, partie dans les détails de ce nouveau poëme, le cit. Méhul, de son côté, dans cette dernière composition, a créé des effets de chant et d'harmonie qui ne le cèdent point en beautés à ce superbe *Adrien*, entendu trop peu long-tems.» Le *Journal de Paris* se montrait plus enthousiaste encore : — «L'opéra d'*Ariodant*, disait-il, a obtenu le plus brillant succès.... Ce qu'il y a de plus admirable dans cet opéra, c'est la musique. On peut la placer au rang des chefs-d'œuvre de la scène lyrique ; alternativement forte et gracieuse, tendre et sublime, savante et mélodieuse, et constamment originale, elle électrise toutes les âmes. Les parties le plus vivement applaudies sont l'ouverture, la romance d'Ariodant, le premier chœur du second acte, les couplets d'un barde (parfaitement accompagnés sur la harpe par le C^en^ Dalvimar) et sur-tout la magnifique ariette chantée par Ina.... Nous ne pouvons terminer cet article sans prémunir nos lecteurs contre l'idée toute naturelle qu'il pourroit leur faire naître à l'égard de *Montano et Stéphanie* ; il se tromperoient s'ils croyoient cette pièce totalement éclipsée par l'opéra d'*Ariodant*. La marche et le ton de ces deux ouvrages sont si différens, que le succès de l'un ne doit pas nuire à celui de l'autre. Le premier, moins habilement intrigué, moins fertile en incidens, offre aussi moins de tableaux et de variété, mais on y admire plusieurs morceaux de musique religieuse (notamment la finale du 2^{d} acte), dont aucune comparaison ne pourra atténuer l'effet, et qu'on n'entendra jamais sans la plus vive émotion. Nous devons cette justice au C^{en} Lebreton [Berton], dont le talent justement aimé du public annonce un élève de la bonne école, et dont le C^{en} Méhul lui-même fait partout l'éloge avec cette fran-

chise cordiale malheureusement trop rare parmi nos artistes. »

Cependant, comme il arrive souvent, des coupures avaient semblé nécessaires après la première représentation d'*Ariodant*, et le *Journal de Paris*, en le constatant, déplore que ces coupures aient amené la suppression de plusieurs morceaux : — « La deuxième représentation d'*Ariodant* n'a pas obtenu moins de succès que la première. Les auteurs de ce bel opéra y ont fait des coupures qui en rendent la marche plus rapide ; mais si le poème gagne à ces suppressions, les amateurs de musique y perdent des morceaux précieux qui méritent tous leurs regrets. De ce nombre sont une ariette que chantait Othon sous le balcon d'Ina, et la délicieuse romance d'Ariodant. L'ariette, quoique remplie de grâce et d'originalité, devoit sans doute être sacrifiée, parce qu'elle formoit une sorte de contre-sens ; mais il n'en est pas de même de la romance, qu'on a trouvée parfaitement en situation, et que le C^en^ Gavaudan chantoit d'ailleurs avec l'expression la plus touchante. Nous osons dire que c'est un des morceaux les plus précieux de l'ouvrage, et qu'on en a même conservé de plus déplacés. »

Ariodant était joué et chanté d'une façon supérieure. Les rôles en étaient tenus par Gavaudan, qui représentait Ariodant, Philippe, qui personnifiait Othon, Chenard, Solié, Fleuriot, et Batiste ; celui-ci, chargé du personnage épisodique d'un barde, avait seulement à chanter la délicieuse romance, devenue si célèbre :

> Femme sensible, entends-tu le ramage
> De ces oiseaux qui célèbrent leurs feux ?

et il le fit avec tant de goût, une simplicité si touchante, que le public l'accueillit avec enthousiasme. Mlle Philis prêtait sa grâce et son talent au rôle de la suivante Dalinde, et celui de l'héroïne, Ina, fut un triomphe pour Mlle Armand, dont un critique faisait l'éloge en ces termes : « La jeune Armand, qui jouit de l'avantage d'avoir la

plus belle voix qu'on ait peut-être entendue depuis la célèbre le Maure, et qui l'emporte sur elle par la pureté de son goût et le mérite inappréciable d'être une excellente musicienne, la jeune Armand y a déployé un talent qu'on ne lui connaissait pas encore, celui de l'expression et du jeu ; elle a montré qu'elle était actrice dans toute l'étendue de ce mot : cet ouvrage fera sa réputation[1]. »

Méhul dédia sa partition à Cherubini, et voici le texte de la dédicace :

Méhul a Cherubini.

Tu m'as dédié Médée ; *je te dédie* Ariodant. Médée *fut un gage d'amitié dont mon cœur a senti le prix;* Ariodant *est un tribut d'estime offert au grand talent.*

Méhul.

Mais il y a quelque chose de plus curieux que cette dédicace : c'est l'espèce de préface que Méhul plaça en tête de sa partition, sous le titre de : *Quelques réflexions,* et dans laquelle il exprime le regret de voir que les compositeurs ne prennent pas la peine de chercher à guider l'opinion en matière musicale, de former l'éducation du public par leurs conseils, par l'exposé de leurs principes artistiques, enfin de faire connaître les raisons, les motifs, les doctrines qui leur font concevoir et écrire leurs ouvrages de telle ou telle façon. Le morceau est intéressant, et je ne saurais me dispenser de le reproduire ici. Le voici donc :

QUELQUES RÉFLEXIONS.

La musique est de tous les arts le plus généralement cultivé, le plus universellement aimé, et cependant le moins connu dans les causes qui produisent ses plus grands effets dramatiques. De là vient que tout le monde en parle et que peu de personnes en raisonnent juste. Les uns s'égarent en lui accordant trop, les autres s'aveuglent en lui refusant tout.

Si tous ceux qui aiment ce bel art étoient moins ses amans que ses amis, et qu'ils voulussent se donner la peine de l'approfondir avant de

[1] *La Revue des Théâtres*, pour l'an VIII.

le juger, ils seroient bientôt d'accord, et nous ne serions plus témoins des querelles interminables qui les divisent ; mais soit orgueil ou paresse, les hommes aiment mieux disputer que s'instruire.

Au milieu de ces débats, de ces partis dont ils sont tour à tour l'idole ou la victime, pourquoi les compositeurs gardent-ils le silence ? Ne sont-ils pas dépositaires des secrets de leur art? N'en doivent-ils pas le tribut?

Lorsque l'opinion les place à une certaine hauteur, c'est pour être dirigée par eux et les rendre responsables des progrès de l'erreur. Attendront-ils, pour élever la voix, que tous les genres, confondus par l'ignorance, ayent corrompu le goût et précipité l'art dans le chaos des systèmes[1]? Alors il ne sera plus tems, et malgré leurs efforts ils seront entraînés par le torrent qu'ils auront laissé déborder.

Je suis loin pourtant d'exiger qu'ils consacrent entièrement leurs veilles à neutraliser par leurs écrits l'influence du mauvais goût et les caprices de la mode. Le bien faire est préférable au bien dire, et une bonne partition prouvera toujours plus que de bons préceptes[2]. Cependant, je voudrais que lorsqu'un ouvrage est destiné à voir le jour, il fût toujours accompagné d'un examen dans lequel les compositeurs rendraient un compte détaillé de leurs intentions, des moyens qu'ils ont employés pour les exprimer, des principes qui les ont dirigés, des règles qu'ils ont suivies, et des convenances qu'ils ont dû observer par rapport au genre qu'ils ont traité. De pareils écrits formeraient à la longue une poétique musicale, dans laquelle on apprendrait à distinguer le style qui convient à chaque genre en particulier, et même aux grands ouvrages de même genre qui ne diffèrent entre eux que par des nuances plus ou moins fortes.

Cette poétique aurait surtout l'avantage de n'être pas l'ouvrage d'un seul homme. Tous les artistes étant appelés à l'enrichir du tribut de

[1] Encore me plaindrais-je moins de l'ignorance que de l'erreur. La première est docile, et ne refuse aucune impression ; l'autre décide en souveraine, et dans les impressions choisit toujours les pires. La première ne fait ni bien ni mal la seconde produit un mal certain. L'une enfin ne fait point avancer l'art, mais l'autre le recule et l'embrouille, ce qui est plus fâcheux que s'il n'existait pas. Dans le premier cas on en serait quitte pour ne rien savoir encore; dans le second, on sait tout ce qu'il faut pour empêcher d'apprendre quelque chose.

[2] On me demandera ce que j'entends par une bonne partition, car l'esprit de système dira toujours *que nul n'aura d'esprit que nous et nos amis*. Une bonne partition sera celle que l'opinion aura jugée telle, quand l'opinion sera éclairée comme je vais le dire plus bas ; on pourrait même assurer d'avance que la bonne partition est celle dont les effets plaisent même à l'ignorance et déplaisent à l'erreur.

leur savoir, l'influence des écoles, des préjugés nationaux et des hommes à la mode se neutraliserait. Le concours de toutes les opinions ferait connaître la vérité, et la vérité une fois connue fixerait les opinions, qui toutes ensemble constituent ce que je nomme *l'opinion*, cette *reine du monde*, qui seule a le droit de décider si une partition est bonne ou mauvaise.

N'en doutons pas ; si depuis la naissance de la musique dramatique jusqu'à nos jours, les musiciens célèbres avaient suivi la marche que je propose, nous ne serions pas dans cet état de mobilité qui égare les artistes et les amateurs[1]. Les secrets du génie se retrouveraient dans la pensée écrite des grands hommes, et cet immense testament serait le palladium du bon goût.

En le méditant, le musicien philosophe soulèverait le voile qui cache les causes qui ont concouru aux progrès de son art, et pourrait prétendre à l'honneur d'en reculer les bornes. Faisons donc pour nos successeurs ce que nos devanciers n'ont pas songé à faire pour nous, formons un fanal de toutes les lumières ; il guidera les pas du jeune artiste et répandra son éclat sur les succès de l'artiste consommé.

En proposant à tous les compositeurs ce nouveau moyen d'acquérir des droits à la reconnaissance publique, je devrais placer l'exemple à côté du précepte, pour que ceux qui peuvent faire mieux que moi ne soient point arrêtés par la crainte d'innover. Mais des motifs affligeants pour un artiste ennemi de toute espèce d'intrigue et d'esprit de parti me forcent à garder le silence, pour n'avoir pas la douleur d'entendre dire autour de moi que, sous prétexte de servir mon art, je n'ai cherché qu'un moyen adroit de parler de mes ouvrages.

Je laisse donc aux maîtres de toutes les écoles, qui enrichissent nos théâtres de leurs productions, l'honneur de poser les fondemens d'un édifice qui s'élèvera d'âge en âge, et qui attestera leur gloire aux siècles futurs.

Pourquoi Méhul n'a-t-il pas exécuté ce qu'il savait si bien conseiller ? Pourquoi, avec son esprit net et lucide, avec sa haute intelligence, avec son admirable sentiment de l'art, n'a-t-il pas fait pour ses opéras ce que Corneille avait fait pour ses tragédies, pourquoi n'a-t-il pas fait précé-

[1] L'anarchie dans les arts produit toujours la tyrannie du mauvais goût, parce que celui-ci prononce hardiment, tandis que le talent est toujours modeste. La multitude se déclare pour celui qui décide, et c'est alors que l'erreur trompe l'ignorance. Cela n'arriverait pas si chaque juge était obligé de motiver ses arrêts, si chaque compositeur développait ses motifs.

der chacune de ses partitions d'un « examen » semblable à ceux que l'immortel auteur du *Cid* plaçait en tête de chacune de ses productions dramatiques ? On n'enseigne pas aux jeunes artistes à faire des chefs-d'œuvre, cela est certain ; mais on peut leur apprendre à penser, à dégager leurs sentiments personnels, à agir avec discernement et réflexion. Sous ce rapport, Méhul aurait assurément rendu des services en exposant ses idées, ses opinions, ses doctrines en matière de musique dramatique, car il est vraisemblable que ces doctrines, ces opinions, ces idées, basées sur le bon sens le plus robuste, sur l'intelligence la plus saine, sur la raison la plus élevée, sur une expérience pratique incontestable, auraient pu agir avec fruit sur certains esprits indécis, timides, hésitants, leur épargner des tâtonnements et des erreurs, les encourager par son noble exemple, leur montrer enfin le vrai chemin à suivre pour atteindre le but suprême de l'art, qui est de charmer, d'attendrir et d'émouvoir.

Pour en revenir à *Ariodant*, on peut affirmer que cette œuvre passionnée, véhémente, pleine de grandeur et animée du souffle le plus puissant, est une des plus belles qui soient sorties de la plume de Méhul. Ce sentiment était celui de Berlioz, qui en parle ainsi dans ses *Soirées de l'orchestre :* — « Parmi les très beaux ouvrages de Méhul qui réussirent peu, il faut mettre en première ligne *Ariodant*... Dans *Ariodant* se trouve un duo de jalousie presque digne de faire le pendant de celui d'*Euphrosine*, un duo d'amour d'une vérité crue jusqu'à l'indécence (!), un air superbe : *O des amants le plus fidèle !* et la célèbre romance que vous connaissez certainement : *Femme sensible....* »

Où Berlioz se trompe, c'est lorsqu'il parle du peu de réussite d'*Ariodant*. Le succès, au contraire, je l'ai dit, fut éclatant ; il est attesté par les trente-huit représentations que l'ouvrage obtint dès son apparition, aussi bien que par la brillante reprise qui en fut faite dès l'année suivante. S'il ne se prolongea pas autant qu'on eût pu le souhaiter, cela tint à diverses circonstances que Cherubini va nous

faire connaître, en nous donnant son avis sur cette œuvre magnifique : — « Quand même, dit-il, la musique d'*Ariodant* ne mériterait pas d'éloges, je devrais la louer par la raison que Méhul m'en a dédié la partition en la faisant graver. A mon avis cette composition, qui fourmille de beautés musicales, d'intentions dramatiques bien senties et très bien rendues, peut être comparée du côté du style aux opéras d'*Euphrosine* et de *Stratonice.* On y remarque, entre autres morceaux, un air charmant de Dalinde au 1er acte, d'un chant très aimable et d'une tournure élégante ; un duo très expressif et plein de sensibilité qui commence le 1er finale ; le premier entr'acte, très original, prélude d'une fête nocturne ; le chœur qui le suit, et l'air à couplets d'un barde qui vient après, et qu'on faisait toujours recommencer ; le monologue d'Ina, terminé par un air d'un caractère noble et largement traité. Enfin, la musique de cet ouvrage, d'un genre chevaleresque, est aimable et chantante, excepté dans les situations dramatiques qui exigent de la force et des couleurs sombres. Méhul, en la composant, s'est beaucoup modéré dans l'emploi de ces transitions d'harmonie, brusques et disparates, dont il avait fait abus dans *Mélidore et Phrosine.* Quoique cet opéra ait eu beaucoup de succès, ce qui l'a empêché d'en avoir un plus grand, c'est qu'*Ariodant* est le même sujet que *Montano et Stéphanie,* dont la musique est de Mr Berton, qui avait été représenté quelque tems auparavant, et dont le succès avait été prodigieux et très mérité. Malgré cela, *Ariodant* a eu dans son origine beaucoup de représentations ; il a été repris plusieurs fois, et on le jouerait encore s'il y avait des acteurs comme dans le temps, capable de le jouer..»

Cherubini, on le voit, tenait en haute estime la partition d'*Ariodant,* et il en constate le grand succès. Un autre témoignage contemporain vient à l'appui de son affirmation; c'est un article du *Courrier des Spectacles* à propos de la reprise de l'ouvrage qui fut faite un an après sa création, le 8 brumaire an IX (30 octobre 1800), et qui nous donne

la note exacte de l'impression qu'il avait produite sur le public : — « La musique d'*Ariodant*, disait l'écrivain, fut en quelque sorte une découverte pour l'art. D'un genre absolument nouveau, riche d'expression et d'énergie, elle excita le plus vif enthousiasme, et il n'y eut sans doute que la nécessité de faire briller les talens de ce théâtre dans d'autres ouvrages, qui fit suspendre les représentations de celui-ci. On vient de le rendre à l'avidité des amateurs, et les moindres morceaux ont été couverts des plus vifs applaudissemens. Le jeu singulier des basses, dans le cours de l'ouverture, l'air plein de vigueur chanté par le citoyen Philippe, celui si délicat que mademoiselle Philis exprime avec un goût achevé, celui encore si touchant : *Plus de crainte, plus de souffrance*, mis dans la bouche d'Ariodant, et qu'on ne peut se lasser d'entendre chanter par le cit. Gavaudan, le morceau de caractère qui donne toujours à mademoiselle Armand une occasion de développer avec le plus grand avantage les beaux moyens dont la nature l'a favorisée, l'intermède du premier au second acte, la belle invocation à la nuit, mais surtout le duo : *Dissipons ce sombre nuage*, véritable chef-d'œuvre de mélodie, modèle de simplicité de style et d'expression dans le chant comme dans les accompagnemens, tout a été accueilli comme aux premières représentations. »

L'invocation à la nuit (*O nuit propice à l'amour!*), dont il est ici question, est un double chœur d'une couleur exquise et d'un contour mélodique absolument enchanteur. Quant à l'ouverture, signalée aussi par le critique, ce n'est, en réalité, qu'une simple introduction, d'un seul mouvement ; elle se compose d'un *adagio* à trois temps, en *sol* majeur, qui ne conclut pas et qui, restant sur la dominante, s'enchaîne avec l'air d'Othon, en *sol* mineur, qui ouvre la partition. Mais elle offre ce caractère particulier qu'elle pourrait bien avoir inspiré à Rossini l'admirable introduction de l'ouverture de *Guillaume Tell*. Le procédé mis en œuvre est le même, en effet, car l'introduction

d'*Ariodant* débute par un chant de trois violoncelles divisés, soutenus par un quatrième violoncelle joint aux contrebasses, sans intervention d'aucun autre instrument. Si Rossini n'a pas connu la partition d'*Ariodant*, ce qui m'étonnerait un peu, il est juste du moins de constater que l'effet cherché et obtenu par lui avait été entrevu par Méhul trente ans auparavant. Au reste, il est certain que le génie puissant et vigoureux de Méhul, toujours en mal d'enfantement, a mis au jour, à diverses reprises, nombre de procédés et d'effets particuliers inconnus avant lui, qui, employés plus tard par d'autres artistes et passés depuis lors, si l'on peut dire, dans le domaine public, n'en doivent pas moins faire honneur à son initiative et à son imagination. De ce nombre on peut compter les motifs caractéristiques que j'ai signalés dans la partition d'*Euphrosine*; l'emploi des cors éloignés les uns des autres, tel qu'on le trouve dans la Chasse du *Jeune Henry*; les violoncelles divisés de l'introduction d'*Ariodant*, les trois orchestres et les trois chœurs du *Chant du 25 méssidor*, etc.

Mais ce *Chant de Messidor* me rappelle un fait que j'ai négligé de consigner à sa date, et que je ne veux pourtant pas oublier.

Le 9 octobre 1799, deux jours avant la première représentation d'*Ariodant*, le grand capitaine qui allait bientôt devenir le maître des destinées de la France, Bonaparte, débarquait à Fréjus, de retour de cette étonnante expédition d'Égypte qui avait stupéfié l'Europe. Ce qu'on ne sait guère, c'est que Méhul avait été sollicité de prendre part à cette expédition, non comme combattant, bien entendu, mais à titre d'artiste militant, et qu'il ne s'en était soucié que d'une façon médiocre. Nous devons la connaissance de ce fait à Arnault, qui l'a consigné dans ses *Souvenirs*. Parlant d'un entretien qu'il avait eu à ce sujet avec Bonaparte, lequel ne voulait pas encore dévoiler complètement son projet, Arnault rapporte ainsi les paroles que le général lui adressait :

«... Au printemps, me dit-il, nous ferons parler de nous; vous serez des nôtres. Mais je désirerais emmener, indépendamment de vous, un poète, un compositeur de musique et un chanteur; trouvez-moi cela. Proposez la chose à Ducis, à Méhul et à Lays. Voilà les gens qui me conviendraient; ils seront en rapport intime avec moi; ils recevront 6,000 francs de traitement pendant tout le temps que durera l'expédition, et cela indépendamment des traitemens attachés aux places qu'ils pourraient avoir et qu'ils reprendraient à leur retour. — Mais où les mènerez-vous, général? — Où j'irai. Je m'expliquerai là-dessus quand le temps sera venu: en attendant, qu'ils se fient à mon étoile! »

Me voilà donc recruteur en pied, pour une expédition dont j'ignorais le but. Mes négociations n'eurent pas d'abord un grand succès. Ducis, hardi dans la pensée, n'était rien moins qu'aventureux dans ses actions. Il s'excusa sur son âge; Méhul sur les devoirs qu'il avait à remplir; Lays sur ce qu'il pouvait gagner un rhume. Quand je rendis compte de cela au général: « Au fait, me dit-il, Ducis est un peu vieux; un long voyage, une longue absence, tout cela doit l'effrayer, il nous faut quelqu'un de jeune; Méhul tient à son Conservatoire, et plus encore à son théâtre, sans doute; c'est tout simple, là sont ses moyens de gloire. Qu'il nous compose quelques marches militaires! son génie sera avec nous, cela nous suffira. Toutes réflexions faites, un musicien fort sur l'exécution nous conviendrait mieux qu'un compositeur... [1].

Bonaparte n'en voulut pas à Méhul de son refus, et, lorsqu'à l'aide de Brumaire il se fût saisi du pouvoir, c'est lui qu'il chargea de la composition du chant qui devait illustrer la première grande fête nationale célébrée par le consulat, celle du 14 juillet 1800, qui donna à Méhul l'occasion d'écrire un chef-d'œuvre, l'admirable *Chant du 25 Messidor*.

Je parlerai en son temps de cet hymne superbe et d'une conception si grandiose. Il me faut mentionner, auparavant, la représentation de deux autres ouvrages, dont l'un, *Épicure*, fut écrit par Méhul en société avec Cherubini, sur un livret très fâcheux de Demoustier. Cet *Épicure* était en trois actes, et l'on peut se demander comment il se fait que deux grands artistes, d'un génie si original et si personnel, aient eu la singulière idée de s'associer pour la composition d'une œuvre de cette importance, la collaboration musicale étant un fait véritablement hors nature et

[1] *Souvenirs d'un sexagénaire*, T. IV, pp. 31-35.

qui ne peut jamais donner que de médiocres résultats, tant au point de vue de l'unité du style que de la communauté de l'inspiration. Dans le cas présent, d'ailleurs, la mauvaise qualité du poëme fut fatale à l'œuvre des deux musiciens. *Épicure*, représenté au théâtre Favart le 23 ventôse an VIII (14 mars 1800), reçut du public le plus fâcheux accueil, tellement la pièce parut déplaisante et d'un genre peu favorable au théâtre sur lequel elle se montrait. On rendit cependant justice à la valeur de la partition, mais en faisant les réserves qu'appelait naturellement ce singulier procédé de collaboration musicale, qui ne pouvait lui laisser ni l'ensemble, ni la cohésion, ni la couleur déterminée qu'exige avant tout une production dramatique. « Méhul et Cherubini, disait un critique, n'ont point démenti, dans les morceaux dont ils ont enrichi cet ouvrage, leur réputation distinguée. On reconnut dans le premier acte la facture originale et brillante de l'auteur de *Lodoïska*, et dans le second la touche savante, le style soutenu et harmonieux de l'auteur d'*Euphrosine*. Mais, on l'a généralement observé lors des représentations, qui n'ont point été nombreuses, Gluck était seul lorsque, suivant l'expression de Piron en parlant de ses propres ouvrages, il jeta en bronze son *Iphigénie en Tauride* ; il était seul quand il trouva les accens d'*Armide* et d'*Alceste* ; deux compositeurs ne firent pas *Didon* ; *Stratonice* et *Démophon* ne sont dus chacun qu'à un grand maître. Lorsque deux talens unissent ainsi leurs efforts, les détails peuvent être charmans, les parties séparées dignes de tous les suffrages ; mais l'ensemble est rarement satisfaisant. L'ouvrage a deux couleurs, le même style n'est pas reconnu partout, et l'unité, ce principe de tous les arts d'imitation, est sacrifiée à une innovation d'un dangereux exemple[1]. »

Tout cela est absolument vrai. Néanmoins, il faut le répéter, ce n'est point la musique que sifflèrent les auditeurs d'*Épicure* — car l'ouvrage fut vivement sifflé ; c'est le

[1] *Année théâtrale* pour l'an IX.

poëme de Demoustier, qui ne put trouver grâce devant eux. Dans la notice sur Méhul dont j'ai parlé, Cherubini constate la chute complète de leur opéra ; mais, avec un bon goût dont on ne saurait que le féliciter, il ne sépare point leur cause de celle du poëte, et n'impute nullement à celui-ci le désastre dont tous furent victimes, bien qu'il ne fût dû qu'à lui seul : — « Nous nous étions associés, dit-il, Méhul et moi, pour composer la musique de cet ouvrage ; je fis le 1er acte, lui le 2d, et nous nous partageâmes les morceaux de musique du 3e. Notre association ne fut point heureuse, car la pièce fut impitoyablement sifflée. Pour la faire mieux marcher à la seconde représentation, on la réduisit en deux actes. Mais quoique elle fût mieux reçue avec ce changement, elle ne put se relever assez pour rester au répertoire. Au bout de quelques représentations on cessa de la donner. » Ne dirait-on pas vraiment que nos deux musiciens étaient seuls responsables de cet insuccès ?

Le 25 prairial an VIII (14 juin 1800), trois mois, jour pour jour, après la représentation d'*Épicure*, l'Opéra donnait celle de *la Dansomanie*, « folie-pantomime » en deux actes dont Gardel avait tracé le scénario et dont Méhul avait écrit la musique. Peu de ballets obtinrent un succès aussi brillant et aussi prolongé que celui-ci. Depuis longtemps le public était las des sujets allégoriques et mythologiques qu'on ne cessait de lui offrir dans ce genre de spectacles ; il accueillit avec transport un ballet d'un caractère gai, comique jusqu'à la bouffonnerie, qui renouvelait, en le transportant dans la danse, un sujet applaudi depuis de longues années à l'Opéra-Comique dans *la Mélomanie*. Il faut ajouter que ce ballet était joué et dansé en perfection par Goyon, Vestris, Gardel, Beaupré, Branchu, Milon, Beaulieu, Aumer, Mmes Clotilde, Chevigny, Perignon, Chameroy et Colomb. Goyon excita un rire général dans le personnage du *dansomane*, et, quant à Gardel, il brillait à la fois comme auteur, comme danseur et comme virtuose, car, pendant un pas de trois dansé par des femmes, il exécutait un solo de violon « avec une sûreté, une méthode,

un fini qui *ferait* honneur à un professeur distingué[1]. » *La Dansomanie* se maintint pendant vingt-six ans au répertoire, et atteignit le chiffre total de 246 représentations.

Peu de jours après l'apparition de *la Dansomanie* à l'Opéra, un journal rendait compte d'une petite solennité touchante qui avait eu lieu au théâtre de Givet, et de l'hommage que les compatriotes de Méhul avaient rendu au grand artiste, hommage dont, en son absence, ses parents avaient été en quelque sorte les héros. Mme Georgette Ducrest, dans ses *Mémoires sur l'impératrice Joséphine*[2], a prétendu raconter cet aimable incident; mais outre qu'elle y mêle directement la personne de Méhul, qui pourtant n'assistait point à cette petite fête artistique et patriotique, elle ne le fait qu'en y mêlant beaucoup de fantaisie à la fois et un peu de ridicule. On peut avoir assurément plus de confiance dans ce petit récit du *Courrier des Spectacles*, publié au moment même où le fait venait de se produire, et dont les détails très circonstanciés n'ont amené de la part de Méhul aucune réclamation :

La ville de Givet, patrie du célèbre Méhul, vient de rendre aux talens de ce compositeur un hommage dicté par la reconnoissance et le goût des beaux-arts. Ses vertus privées le rendent aussi recommandable à ses concitoyens que ses talens. C'est sous ce double rapport que l'on a voulu l'honorer dans la personne de ses parens à une représentation donnée au théâtre de Givet. Ces respectables vieillards étoient placés sur l'avant-scène, vis-à-vis le buste de Méhul. La salle étoit décorée de guirlandes de fleurs, de feuillage et d'inscriptions, parmi lesquelles on remarquoit celle-ci :

Heureux les pères qui voyent le triomphe de leurs enfans !

et cette autre, qui ornera constamment notre théâtre :

Méhul, né à Givet le 22 juin 1763, y a été couronné
le 25 floréal an VIII.

On lisoit autour des loges le nom de tous les ouvrages de cet artiste.

Le spectacle s'est terminé par un intermède composé d'un ballet,

[1] *Année théâtrale* pour l'an IX.
[2] T. I, pp. 299 et suivantes.

pendant lequel on a paré de guirlandes le piédestal du buste, et par un chant lyrique qui a précédé le couronnement de l'auteur du *Chant du départ*. On a lu aussi des vers analogues à la circonstance ; ensuite tous les artistes dramatiques ont offert des bouquets à ses bons parens[1].

C'est au moment où ce fait intéressant venait de se produire, que Méhul dut s'occuper de la part importante qu'il était appelé à prendre à la prochaine grande fête nationale. J'ai dit qu'il avait été choisi pour composer le chant de circonstance qui devait être exécuté pour la célébration de l'anniversaire de la prise de la Bastille. La fête, qui prenait le nom de fête de la Concorde, avait cette fois un double but : non seulement elle célébrait la date mémorable du 14 juillet, mais elle signalait le retour à Paris de l'admirable armée d'Italie et de son illustre chef, Bonaparte, premier consul, qui devait à cette occasion passer une revue de toutes les troupes au Champ de Mars, lieu choisi comme centre des réjouissances populaires. Le « Temple de Mars » (lisez : les Invalides) était désigné pour la cérémonie officielle, et c'est là que devait être exécuté, en présence des chefs du gouvernement, des grands corps de l'État et du personnel diplomatique, le *Chant du 25 Messidor*, dont Méhul avait écrit la musique sur des vers de Fontanes. Il ne s'agissait pas ici de simples strophes, comme pour le *Chant du départ*, non pas même d'une cantate ordinaire, mais d'une sorte de grande composition héroïque, dont cette foudroyante campagne d'Italie avait fourni le sujet au poëte, et dont le musicien avait fait une œuvre de proportions grandioses, d'un caractère vraiment monumental, et, si l'on peut dire, noble et solide comme l'airain.

Avant de parler de cette œuvre, d'une inspiration épique et sublime, je vais emprunter au *Moniteur universel*, qui depuis quelques mois était devenu l'organe officiel du gou-

[1] *Courrier des Spectacles* du Ier messidor an VIII (10 juin 1800). Le 25 floréal jour où fut célébrée cette fête, correspond au 15 mai.

vernement, un fragment de son compte-rendu de la cérémonie :

.... A deux heures, toutes les autorités étaient placées dans le temple de Mars ; le premier consul, les deux consuls, accompagnés des ministres et du conseil d'État, s'y sont rendus : le corps diplomatique s'y est placé à l'instant de l'arrivée du consul.

La nef, les tribunes, tout était rempli d'hommes et de femmes qui avaient été invités par billets ; l'éclat de la beauté, le soin de la parure, ne fesaient pas un des moindres charmes de cette fête ; les vieux serviteurs de la patrie y étaient honorablement placés ; les plus âgés d'entre eux étaient près du consul.

Le temple, décoré avec une grande décence et beaucoup de pompe, par les soins du citoyen Chalgrin, dont on ne peut trop louer le zèle et l'intelligence, contenait deux grands orchestres de 150 musiciens chacun et un 3e de 20.

Des places avaient été réservées dans des tribunes décorées avec soin pour les membres du sénat, pour ceux du corps législatif et du tribunat.

Aussitôt que le premier consul a été placé, on a exécuté deux chants de triomphe pour la délivrance de l'Italie. C'est la première fois qu'on a entendu à Paris madame Grassini et le citoyen Bianchi, qui sont venus à Paris pour concourir par leurs talens à l'embellissement de cette fête, et célébrer la gloire de ces armées qui rendent la paix à leur patrie, à cette antique Italie, théâtre de tant de gloire. Qui pouvait mieux célébrer Marengo que ceux dont cet événement assure le repos et le bonheur !

Le ministre de l'intérieur[1] a prononcé le discours que nous avons inséré hier... Après ce discours, les 3 orchestres ont exécuté le *Chant du 25 Messidor*, tel qu'il a été publié hier ; on ne peut rendre l'étonnement qu'a manifesté l'assemblée lorsqu'elle a entendu les trois orchestres se répondre. C'est la première fois qu'on ose essayer un concert où se trouvent trois orchestres à une si grande distance. Il est difficile d'en décrire l'effet ; mais ce moyen hardi peut avoir des résultats utiles à l'art. Il est juste de donner des témoignages d'estime et au citoyen Fontanes, auteur des paroles, et au citoyen Méhul, auteur de la musique. Au reste, on doit remarquer que de tous les établissemens consacrés aux arts, aucun ne va plus directement que le Conservatoire de musique au but de son institution.

Le chant a été plusieurs fois interrompu par des applaudissemens ; mais une sensibilité profonde s'est manifestée à ce passage : *Tu meurs, brave Desaix !* tous les regards se sont portés vers le monument élevé

[1] C'était Lucien Bonaparte.

en son honneur et que décorait son buste, fait par le citoyen Dupaty.

Le chant terminé, le premier consul s'est rendu dans la cour derrière le dôme, où il a passé en revue les Invalides...[1]

Ce *Chant du 25 Messidor* occupe une place à part et donne une note particulière dans l'œuvre de Méhul. C'est une composition épique, pleine de grandeur et de magnificence, dans laquelle l'auteur, ne se contentant point d'augmenter les moyens matériels d'expression qu'un compositeur a d'ordinaire à sa disposition, les a mis en œuvre d'une façon absolument nouvelle et inconnue avant lui. Le chant est non-seulement à trois orchestres, mais à trois chœurs distincts, avec des solos confiés à deux basses et à deux ténors. Des trois orchestres, dispersés et placés à de grandes distances les uns des autres dans cette immense nef des Invalides, les deux premiers étaient complets, avec adjonction parfois d'un tuba, d'un buccin et d'un tam-tam. Souvent ils sonnaient à la fois, souvent aussi ils se répondaient l'un à l'autre, celui-ci achevant la phrase que celui-là avait commencée, et cette espèce de dialogue, entre deux masses sonores réunissant chacune un ensemble de cent exécutants, devait produire une impression singulièrement puissante en un si vaste vaisseau, où les ondes harmoniques se répercutaient avec un éclat et une majesté incomparables. Quant au troisième, composé d'une façon toute particulière, il ne comprenait certainement pas vingt exécutants, ainsi que le disait le *Moniteur*, car, — la partition est là pour nous le prouver, — il était formé simplement de deux harpes et d'un cor solo, et comme il n'accompagnait qu'un chœur de voix féminines, l'effet produit par cette réunion vocale et instrumentale d'un caractère exceptionnel devait faire un contraste saisissant avec la sonorité mâle et grandiose du double orchestre et du double chœur complets qu'on avait entendus précédemment.

[1] *Moniteur universel*, du 28 messidor an VIII.

Voici comment la composition était divisée :

1er morceau : *Adagio* en *ré*, à quatre temps ; les deux grands orchestres et les trois chœurs, plus deux coryphées (basses) ;

2e morceau : *Allegro* en *si* mineur, à quatre temps ; premier orchestre seul, solo de basse (2e coryphée), pas de chœurs ;

3e morceau : *Allegro* à deux temps ; les deux grands orchestres (avec tuba et buccin) et les deux grands chœurs, plus le 2e coryphée (basse) ;

4e morceau (admirable, d'un caractère superbe et plein de majesté) : *Adagio* en *ut*, à quatre temps ; troisième orchestre seul (un cor et deux harpes), et troisième chœur seul (voix féminines) ;

5e morceau : Court *adagio* de dix mesures, puis *allegro vivace* en *ut* mineur à quatre temps, puis *adagio* en *la* mineur à trois temps ; deuxième orchestre seul, plus deux coryphées (ténors) ;

6e morceau : *Allegro* en *ut*, à quatre temps ; les deux grands orchestres et les deux grands chœurs.

Il est assurément douloureux qu'une œuvre de cette nature et de cette valeur n'ait pu survivre à la circonstance qui l'avait fait naître, et qu'elle soit aujourd'hui si complètement oubliée que personne, même parmi les musiciens, n'en connaît le titre. « Motifs neufs et féconds, disait à son sujet la *Décade*, composition large, harmonie savante ; on y retrouve partout l'auteur de *Stratonice*, d'*Euphrosine*, d'*Adrien* et de l'immortel *Chant du départ*[1]. » Pour moi, je considère le *Chant du 25 Messidor* comme une des plus belles et des plus rares productions musicales qui se puissent imaginer, comme une composition de tout point admirable, comme l'œuvre d'un génie aussi mâle, aussi puissant, aussi grandiose qu'étonnamment souple, varié et maître de lui. Il y a là-dedans, tour à tour, la force prodigieuse d'un Rubens ou d'un Michel-Ange et la grâce angélique d'un Raphaël ou d'un Corrège.

Tout porte à croire, bien qu'aucun journal n'en fasse mention, que c'est Méhul en personne qui dirigeait l'exé-

[1] *La Décade philosophique, politique et littéraire* du 20 thermidor an VIII.

cution de cette œuvre colossale. Il me paraît évident que c'est à cette solennité du 25 messidor, et à l'exécution du Chant de Méhul dirigée par lui-même, que Castil-Blaze faisait allusion lorsque, dans le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, au mot : *Bâton de mesure*, il rappelait ce souvenir : « Le bâton de mesure est nécessaire dans les orchestres immenses réunis dans une église pour quelque grande solennité religieuse ou pour une fête musicale. J'ai vu Méhul conduire trois orchestres dans l'église des Invalides : un de ces orchestres était placé dans le haut du dôme ; Méhul marquait la mesure avec son bras entouré d'un mouchoir blanc. »

Le *Chant du 25 Messidor* fut publié par ordre du gouvernement. La partition en fait foi, car son titre est ainsi conçu : « *Chant national du 14 juillet 1800*, exécuté dans le Temple de Mars le 25 Messidor an VIII. Publié par ordre du ministre de l'intérieur. Poëme de Fontanes, musique de Méhul. » Les admirateurs du génie de Méhul, s'ils ne peuvent se procurer la satisfaction d'entendre cette œuvre superbe, peuvent du moins se donner la joie de la lire — et je déclare que c'en est une véritable[1].

Mais nous allons retrouver maintenant Méhul au théâtre.

Le Directoire avait remis à la mode les sujets antiques. Nos poëtes, nos architectes, nos peintres, nos sculpteurs s'efforçaient de faire revivre parmi nous ces Grecs et ces Romains, contre lesquels le goût public ne devait pas tarder à s'insurger, mais qui régnaient alors en maîtres sur notre société renouvelée, et qui, non contents de s'imposer dans les édifices, dans le mobilier, jusque dans la toilette des femmes, reparaissaient au théâtre avec plus de fureur que jamais. Je ne parle pas de la Comédie-Française, où la tra-

[1] Je croirais volontiers que c'est à cette même époque que remonte une composition moins importante de Méhul, sans doute inédite, mais dont la bibliothèque du Conservatoire possède une très bonne copie. C'est un *Domine salvam fac rempublicam* à deux orchestres et à deux chœurs, en *ut* majeur, morceau très court (il compte seulement 44 mesures), mais plein de grandeur, de noblesse et d'accent.

gédie, toute-puissante encore, devait naturellement leur emprunter les éléments principaux de son action; mais l'Opéra, lui aussi, s'était repris avec une sorte de rage aux sujets de l'antiquité classique : on le voyait donner coup sur coup *Anacréon chez Polycrate*, *Apelle et Campaspe*, *Adrien*, *Léonidas*, *Praxitèle*, *les Horaces*, *Hécube*, *Olympie*, et même, dans le genre du ballet, *Pygmalion*, *Héro et Léandre* et autres de même nature. L'Opéra-Comique ne pouvait échapper à la contagion, et il offrait successivement à son public *Télémaque*, *Médée*, *Épicure*.... Bien qu'il n'eût pas eu beaucoup à se louer de ce dernier, Méhul consentit pourtant à mettre en musique un acte assez gracieux, mais un peu froid, dans lequel son ami Hoffman avait mis en scène et fait revivre l'aimable figure du poëte Bion, le maître et l'ami de Moschus, qui donnait son nom à l'ouvrage. Monté avec beaucoup de soin, fort bien joué et bien chanté par quatre artistes supérieurs, Solié, Elleviou, Philippe et Mlle Philis, *Bion* fit son apparition au théâtre Favart le 6 ventôse an IX (27 décembre 1800). Tout en blâmant le choix du sujet, la critique rendit justice au talent de l'auteur, et surtout combla d'éloges le musicien, dont l'œuvre se montrait pleine de grâce et de distinction. « L'auteur des paroles, disait un annaliste, a dû sentir combien il est difficile de faire descendre les anciens, et surtout les Grecs, au ton comique. En voulant les peindre dans la vie privée, on tombe aisément dans le précieux et l'afféterie, parce qu'on s'efforce de leur conserver l'esprit et la grâce qu'ils mettaient dans tout. Cependant, avec une action assez commune, il avait trouvé le moyen d'amener une scène très jolie. Bion, pour éprouver le jeune Agénor, qu'il a reçu chez lui, et qu'il croit être devenu amoureux d'une jeune élève, feint de vouloir épouser cette enfant, et prie son hôte de chanter avec elle l'invocation à l'Amour. Rien de plus gracieux que ce tableau : rien de plus doux, de plus divin que la musique dont Méhul l'a embelli. Il faudrait parler de presque tous les morceaux de l'ouvrage, si l'on voulait citer tous ceux où le talent de cet habile musicien s'est montré.

Mais on l'a retrouvé sur-tout dans une invocation au Soleil, dans un duo entre Bion et son élève, et sous une forme nouvelle dans un rondeau chanté par Agénor, qui exprime l'état d'agitation de son cœur amoureux. Elleviou, chargé de ce rôle, le chantait avec un goût et une expression remarquables[1]. » Un autre critique faisait ainsi l'éloge du compositeur : « La musique, dès les premiers morceaux, a laissé deviner l'auteur du *Jeune Sage et le vieux fou*. Outre l'ouverture, d'un style vraiment original, on distingue un rondeau enchanteur, mais sur-tout un duo très pathétique, dont le refrain forme un quatuor excellent par la beauté du chant et par la pureté de l'harmonie. Cet ouvrage, s'il n'est que le fruit des loisirs d'un grand compositeur, n'en est pas moins à considérer, et sous tous les rapports il a complètement réussi[2]. »

Malheureusement le succès, très franc dans la nouveauté, ne lui survécut pas, la froideur du sujet ne laissant guère de place à l'intérêt scénique, et l'incontestable valeur de la musique ne suffisant pas à l'animer. La première curiosité du public une fois satisfaite, l'ouvrage perdit peu à peu sa place au répertoire ; on essaya, deux ans plus tard, d'en faire une reprise, mais celle-ci laissa les spectateurs indifférents, et *Bion* disparut sans retour[3].

[1] *Année théâtrale* pour l'an X.

[2] *Courrier des Spectacles*.

[3] Dans le *Catalogue* des autographes du baron de Trémont (1852), on trouve cette note, au nom de Méhul : « Il reconnaît avoir cédé, en toute propriété, la partition de l'opéra intitulé *Bion*, pour être gravée, arrangée et vendue à la volonté de l'éditeur. *me réservant seulement mes droits d'auteur pour les théâtres de Paris et des départemens, laquelle cession s'est faite entre Pleyel et moi pour la somme de* TREIZE CENTS FRANCS. *A Paris, ce 4 pluviôse an IX*. Cet acte de cession est entièrement écrit et signé par Méhul et signé par Ignace Pleyel. » — Un autre souvenir de *Bion* nous est donné par cette annonce insérée dans le *Journal de Paris* du 29 ventôse an IX : — « Ouverture de *Bion*, musique de Méhul, arrangée pour le forte-piano, avec accompagnement de violon et violoncelle par L. Adam, membre du Conservatoire de Paris. Prix : 3 fr. 60 c. Paris. Pleyel. » L' « arrangeur » n'était autre que le fameux pianiste Louis Adam, le père d'Adolphe Adam.

CHAPITRE XI.

Voici un ouvrage qui a suscité bien des disputes, bien des polémiques, bien des controverses, qui a donné lieu à bien des conjectures, et dont l'histoire n'a pas encore été nettement tracée, malgré tout ce qui a été écrit à son sujet. Je veux parler de *l'Irato*, qui fut le premier essai de Méhul dans le genre franchement comique, et à l'aide duquel il se rendit coupable envers le public d'une petite mystification dont celui-ci, d'ailleurs, ne se montra nullement courroucé. Je vais faire en sorte d'éclaircir ce point, jusqu'ici resté toujours un peu obscur, de la carrière de Méhul, et de faire bien connaître tous les détails de cet incident curieux. Voici d'abord ce que dit Fétis à ce sujet :

Nous arrivons à une des époques les plus remarquables de la carrière de Méhul. Des critiques lui avaient souvent reproché de manquer de grâce et de légèreté dans ses chants. L'arrivée des nouveaux bouffes, qui s'établirent au théâtre de la rue Chantereine, en 1801 [1], avait réveillé, parmi quelques amateurs, le goût de cette musique italienne si élégante, si suave, qu'on devait aux inspirations de Paisiello, de Cimarosa et de Guglielmi. On faisait entre elle et les productions de l'école française des comparaisons qui n'étaient point à l'avantage de celle-ci. L'amour-propre de Méhul s'en alarma ; mais une erreur singulière lui fit concevoir la pensée de détruire ce qu'il considérait comme une injuste prévention, et de lutter avec les maîtres que nous venons de nommer.

Méhul, persuadé qu'on peut faire à volonté de bonne musique italienne, française ou allemande, ne douta pas qu'il ne pût écrire un opéra bouffe, où l'on trouverait toute la légèreté, tout le charme de *la Molinara* et du *Matrimonio segreto ;* et sa conviction était si bien établie à cet égard, qu'il entreprit *l'Irato* pour démontrer qu'il ne se

[1] C'était le théâtre fondé peu auparavant sous le titre de Théâtre de la Société Olympique. La rue Chantereine devint peu d'années après la rue de la Victoire.

trompait pas, et qu'il fit afficher la première représentation de cette pièce sous le nom d'un compositeur italien. Il faut l'avouer, la plupart de ceux qui fréquentaient alors les spectacles étaient si peu avancés dans la connaissance des styles, qu'ils furent pris au piège, et qu'ils crurent avoir entendu, dans *l'Irato*, des mélodies enfantées sur les bords du Tibre ou dans le voisinage du Vésuve. Certes, rien ne ressemble moins aux formes italiennes que celles qui avaient été adoptées par le compositeur français. Méhul a eu beau faire, il n'y a rien dans son ouvrage qui ressemble à la verve bouffe des véritables productions scéniques de l'Italie. Eh ! comment aurait-il pu en être autrement ? Il méprisait ce qu'il voulait imiter ; il ne se proposait que de faire une satire. N'oublions pas toutefois que le quatuor de *l'Irato* est une des meilleures productions de l'école française, et que ce morceau vaut seul un opéra...

Deux points sont particulièrement à retenir de ce petit récit. Tout d'abord, Fétis, toujours aimable envers ce public français à qui il devait tout, l'accuse d'une complète ignorance en ce qui concerne la musique italienne. Or, il faut remarquer que pendant trois années pleines, de 1789 à 1792, ce public, déjà mis au courant de l'art italien par les magnifiques séances du Concert spirituel, avait été à même de compléter son éducation sous ce rapport, grâce au séjour de l'admirable compagnie de chanteurs italiens qui, à cette époque, avait fait la joie de Paris au théâtre de Monsieur (Feydeau) ; il ne devait donc pas être aussi ignare que l'estime son rigide censeur. D'autre part, Fétis prétend que c'est en haine et en mépris de la musique itatienne que Méhul écrivit *l'Irato*, et afin de répondre aux comparaisons fâcheuses que l'on faisait « entre elle et les productions de l'école française », comparaisons amenées par la présence des nouveaux bouffons qui s'étaient établis au théâtre de la rue Chantereine. Or, nous verrons tout à l'heure, par les paroles mêmes de Méhul, qu'il ne méprisait *aucun genre* de musique ; mais il y a plus, et ce ne pouvait être la présence des chanteurs italiens qui l'avait poussé à écrire *l'Irato*, puisque cet ouvrage fut représenté le 17 février 1801, et que la nouvelle troupe italienne ne donna sa première représentation au théâtre de la Société Olympique que *trois mois et demi plus tard*, le 31 mai.

On ne s'est pas borné à dire que Méhul avait voulu se jouer un peu du public en cette circonstance ; on a prétendu aussi que son intention était de narguer le premier consul, dont les préférences pour la musique italienne étaient connues de tous. Outre que le jeu eût pu être dangereux, Bonaparte étant peu d'humeur à supporter une raillerie de ce genre, outre qu'une telle raillerie eût été indigne du caractère de Méhul, le fait est assurément faux, Méhul ayant ensuite dédié sa partition précisément au premier consul, qui accepta cette dédicace de très bonne grâce. Je ne serais même pas étonné que celui-ci eût été dans le secret du compositeur, et que, seul peut-être, Méhul l'eût mis au courant de la plaisanterie vraiment singulière qu'il voulait se permettre. Enfin, on a dit encore que Méhul avait prolongé cette plaisanterie, et que, après avoir fait annoncer *l'Irato* sous le nom d'un musicien italien, il ne s'était fait connaître que lorsque l'ouvrage avait été joué plusieurs fois. Ceci encore est complètement inexact, et dès le premier soir, lorsque le public, selon la coutume, demanda l'auteur à la fin de la représentation, le nom de Méhul lui fut livré, tandis que son collaborateur gardait l'anonyme. Au reste, voici comment un annaliste contemporain rapportait cette histoire de *l'Irato* :

Méhul se trouvait un jour admis à la société du premier Consul ; on parlait de musique. J'estime beaucoup votre talent, dit Bonaparte à l'auteur de *Stratonice*, mais j'avoue que j'ai une prédilection particulière pour la musique italienne. La vôtre est peut-être plus savante et plus harmonieuse ; celle de Paisiello et de Cimarosa a pour moi plus de charmes... Méhul gardait le silence : on ajoute que le premier Consul alla jusqu'à exciter son amour-propre en *feignant* de douter qu'il pût faire de la musique dans le genre italien ; sans doute il le voulait mettre à l'épreuve.

Rentré chez lui, Méhul sent son imagination s'enflammer : l'école italienne, sa richesse, sa variété, son chant facile, son dialogue piquant, ses accompagnemens simples et gracieux, tout se retrace à son esprit, il va composer... Mais sur quel ouvrage ? Quelles paroles choisir ? Il faut que le poète soit dans le secret, il faut qu'il se prête à la nouvelle méthode que va suivre le musicien. Pour faire de la musique italienne, pour pouvoir au moins en bien imiter le style, il

faut se garder de prétendre choisir un opéra qui ait de la raison, de l'intérêt, des scènes développées, des entrées, des sorties motivées : il faut un canevas, une parade, il faut que quelqu'un rende à Méhul le service qu'Anseaume rendit à Grétry, et qu'on lui donne un pendant du *Tableau parlant*. Marsollier était l'homme à consulter dans cette occasion : ce dernier ouvre son portefeuille, et y prend *l'Irato*. Bientôt il trouve une coupe heureuse, vraiment italienne et bouffonne, pour un air de basse taille que chantera Martin ; des paroles bien insignifiantes. mais assez musicales pour un duo où la facture italienne trouve d'elle-même sa place ; un morceau de caractère pour l'Irato, dans le genre de celui du Pandolphe de *la Servante maîtresse ;* un morceau d'ensemble où le musicien trouve successivement des a parte, des monologues, un silence, un serment, du récitatif, un *crescendo*, un *smorzando*, c'est-à-dire tous les motifs les plus féconds à suivre, tous les moyens les plus avantageux à employer, moyens qui se retrouvent sous d'autres formes dans la finale. Méhul, si bien secondé, devait réussir. On attend un jour de carnaval, on annonce un opéra parodié de l'italien[1], sur la musique d'*il signor Fiorelli*... Tout Paris court aux Italiens, on applaudit avec enthousiasme, on se croit à Naples ou à Venise, et, pour en suivre tous les usages, les *bis* se font entendre. *L'Irato* est porté aux nues... L'auteur ! l'auteur !... La salle retentit d'acclamations, on nomme Méhul... le parterre reste stupéfait : les applaudissemens n'en éclatent bientôt qu'avec plus de force, et le triomphe du compositeur français n'en a que plus de prix.

J'avoue qu'à la place de Méhul, j'aurais voulu prolonger ma jouissance, et, sans narguer le public, lui apprendre de combien de préjugés il est encore l'esclave : j'aurais quelque temps gardé l'anonime. Que d'éloges prodigués à Fiorelli ! Les journaux sur-tout eussent été curieux : il n'en est aucun, depuis *le Moniteur* jusqu'aux *Petites Affiches*, qui n'eût imprimé en toutes lettres : *qu'à chaque trait, à chaque phrase, on reconnaissait l'école italienne, qu'un compositeur sorti de cette école pouvait seul avoir écrit* l'Irato, *que personne en France n'eût jamais rien composé de semblable*, etc., etc., etc... Méhul eût alors paru, sa partition à la main, rappelant Voltaire surprenant les éloges unanimes des académiciens, pour une fable d'Houdart-Lamotte que le malin vieillard leur avait lue comme trouvée dans les papiers de La Fontaine. *O influence de l'affiche*, a dit Beaumarchais[2].

Le tour, du reste, avait été bien préparé, et il était difficile

[1] « Parodié, » c'est à-dire sous la musique duquel on a mis d'autres paroles.

[2] *Année théâtrale* pour l'an X.

que le public ne fût pas pris au piège. Dès le 18 pluviôse, le *Journal de Paris* complétait le programme du spectacle du théâtre Favart par cette annonce : « En attendant *l'Emporté*, opéra-parade traduit de *l'Irato.* » Le 28, il donnait ainsi le programme du soir : « *La Maison isolée*, la 1re représentation de *l'Emporté*, comédie-parade en un acte, traduite de *l'Irato*, opéra bouffon italien [1]. » Et enfin, dans ce même numéro du 28 (17 février), il publiait la lettre suivante, évidemment destinée à dépister le public, et qui avait été certainement écrite sinon par Méhul, du moins sous son inspiration :

Aux auteurs du Journal.

Citoyens, je me suis rappelé d'avoir vu jouer à Naples, il y a environ 15 ans, un opéra bouffon intitulé *l'Irato*, musique *del signor* Fiorelli, jeune homme qui annonçoit un talent distingué, et que la mort a enlevé aux arts à la fleur de son âge. Cet ouvrage, que je suppose être le même que celui que vous annoncez aujourd'hui, étoit vu avec plaisir. On trouvoit la musique fraîche et chantante ; et quoique le poème, comme presque tous ceux que l'on joue en Italie, fût foible, il amusoit par les caricatures des principaux personnages. *L'Irato* étoit fort bien joué par le signor Borghesi, et ce rôle n'est pas sans difficulté, *l'Irato* étant sans cesse en fureur et comme en convulsion. Ce caractère exagéré ne pouvoit même se placer que dans une parade dont le nom seul appelle l'indulgence et désarme la sévérité. J'approuve fort le traducteur d'avoir attendu un des jours du carnaval pour la faire représenter. Elle offrira toujours au public une nouveauté piquante : ce sera de voir dans ses personnages, tout à fait bouffons, des artistes en possession de plaire dans des rôles plus élevés, plus naturels, d'un genre plus analogue au goût pur et délicat de la nation française, qui rira volontiers le mardi-gras d'une farce que dans un autre temps elle auroit jugée avec rigueur.

Votre concitoyen

GODEFROI, peintre.

Pour apocryphe qu'elle fût, cette lettre n'en était pas moins habile. Cet amateur venant rappeler ses souvenirs

[1] On remarquera que la première représentation fut donnée sous ce titre français de *l'Emporté*, et que ce n'est qu'ensuite que l'ouvrage prit celui de *l'Irato*.

au sujet d'un opéra qu'il ne pouvait avoir vu puisqu'il n'avait jamais existé, exaltant le talent d'un musicien qui n'avait pas existé davantage et qu'il prenait d'ailleurs la précaution d'assassiner, sans avoir l'air d'y toucher préparant le public à l'indulgence en signalant par avance le caractère trivial et forcé de la pièce qu'on allait lui présenter, tout cela, avouons-le, était fort bien fait et très curieusement arrangé.

Mais si les spectateurs prirent la chose du bon côté, certains esprits pointus se montrèrent de moins bonne composition. Entre autres, Geoffroy, le critique pédant et fameux, mais hargneux, du *Journal des Débats*, ne trouva pas la mystification de son goût. Geoffroy était pénétré de sa grandeur et de sa dignité ; il avait failli être trompé ; une telle situation ne pouvait lui convenir. Il n'aimait pas d'ailleurs la musique de Méhul plus que celle de Mozart, qu'il qualifiait doctoralement de *charivari germanique* (ô Mozart !), et il traita l'auteur de *l'Irato* de la façon que voici :

... J'étais persuadé que la traduction de *l'Irato* était parodiée sur la musique de Fiorelli, charmant compositeur italien, enlevé aux arts à la fleur de l'âge ; j'ai été fort surpris d'apprendre que cette musique, parfaitement dans le goût italien, était de Méhul ; je n'avais point reconnu sa manière. La musique de *l'Emporté* est vive, légère et pleine d'esprit, les accompagnemens sont très peu chargés. Puisque Méhul sait faire de la musique italienne, qu'il en fasse donc toujours ; qu'il nous donne du Paisiello et jamais du Méhul. Je me rappelle à ce sujet une petite anecdote. Bon Boulogne, peintre qui n'était pas sans mérite, avait fait une si belle copie du Corrège, qu'elle trompa même l'œil exercé du célèbre Lebrun ; il prit la copie pour l'original. Boulogne et ses partisans triomphaient de l'erreur de Lebrun, mais ce grand peintre leur dit sans se déconcerter : « Puisque Boulogne sait faire des Corrège, qu'il fasse toujours des Corrège, et jamais des Boulogne. »

Le mot de Geoffroy n'était donc même pas de lui, et il l'avait emprunté pour masquer son dépit et exhaler sa mauvaise humeur. « Puisque Méhul sait faire de la musique

italienne... qu'il nous donne du Paisiello *et jamais du Méhul.* » Et c'est de l'auteur d'*Euphrosine,* c'est du chantre de *Stratonice,* du poëte d'*Ariodant,* que le doux, le tendre, l'aimable Geoffroy parlait ainsi! Non, en vérité, on n'est pas cuistre à ce point, et l'on ne se déshonore pas avec plus de candeur aux yeux de ses contemporains et de la postérité !

Quant à Bonaparte, c'est une autre affaire. J'ai dit que, s'il en fallait croire quelques-uns, l'intention de Méhul aurait été, dans cette question de *l'Irato,* de mystifier non seulement le public, mais le premier consul en personne. C'eût été, de la part de Méhul, mal reconnaître la bienveillance ordinaire de Bonaparte à son égard, l'affection véritable que celui-ci lui témoignait en toute occasion, et il était assurément incapable d'un tel procédé. D'aucuns ont été plus loin, affirmant que Bonaparte détestait la musique de Méhul, et que, furieux de la supercherie dont le compositeur l'aurait rendu victime ainsi que les spectateurs, il lui en aurait gardé une rancune profonde. Il est à peine besoin de réfuter cette assertion : nous avons vu que Bonaparte avait désiré emmener Méhul en Égypte avec lui, ce qui ne démontre point qu'il eût de l'antipathie pour son génie ; nous avons vu que Méhul fut chargé d'écrire ce magnifique *Chant du 25 Messidor,* destiné à glorifier les exploits de l'armée d'Italie et de son chef, en même temps qu'à fêter l'anniversaire de la prise de la Bastille ; nous verrons enfin que Méhul fut l'un des premiers artistes que le futur empereur jugea dignes de porter, lors de sa création, les insignes du nouvel ordre de la Légion d'honneur. En voilà sans doute assez pour mettre à néant tous les faux bruits relatifs à une prétendue inimitié qui aurait existé entre Bonaparte et Méhul. Mais voici qui suffirait, à ce sujet, pour remettre toutes choses en leur place ; c'est la dédicace placée par le compositeur en tête de la partition de *l'Irato,* et qui est précisément adressée au premier consul :

AU GÉNÉRAL BONAPARTE,
Premier consul de la République française.

GÉNÉRAL CONSUL,

Vos entretiens sur la musique m'ayant inspiré le désir de composer quelques ouvrages dans un genre moins sévère que ceux que j'ai donnés jusqu'à ce jour, j'ai fait choix de *l'Irato :* cet essai a réussi, je vous en dois l'hommage.

Salut et respect,

MÉHUL.

On avouera que si Bonaparte et Méhul étaient ennemis, ce petit document n'est pas de nature à attester leur inimitié [1]. En voici un autre, qui nous donne peut-être la clé de la situation. C'est une note placée par le fameux compositeur et harpiste d'Alvimare sur l'exemplaire de la partition de *l'Irato* offert justement par Méhul à Bonaparte, exemplaire qui était tombé en sa possession : — « Bonaparte, dit d'Alvimare dans cette note, aimait infiniment Méhul, non seulement pour son grand talent, mais encore comme homme d'esprit et d'instruction. Il aimait à causer avec lui et à discuter sur la musique. Il reprochait au Conservatoire et à Méhul lui-même d'avoir adopté un genre de composition *tudesque* plus scientifique que gracieux, et cherchant à faire de la musique bruyante plutôt qu'aimable. Par suite de ces entretiens et dans l'intention de faire une chose agréable à Bonaparte [2], Méhul eut l'idée d'écrire un ouvrage léger et chantant (à la manière italienne) ;

[1] Castil-Blaze a donné ce renseignement sur la façon dont s'étaient établies les relations entre Bonaparte et Méhul : — « Méhul voyait souvent Mme de Beauharnais avant qu'elle n'épousât le général Bonaparte. Cette liaison tout amicale avait pris naissance dans la maison Ducreux, maison charmante qui m'a laissé de bien doux souvenirs ! Après son élévation, Mme Bonaparte présenta Méhul au premier consul, qui, toutes les semaines, l'invitait à dîner à la Malmaison. Ces réunions familières du guerrier avec les artistes ne cessèrent qu'à l'époque du couronnement. » (*L'Opéra italien*, p. 520.)

[2] On voit que c'est précisément le contraire de ce qui a été dit.

en 1802[1] il composa *l'Irato*, qui eut un grand succès, et le dédia à Bonaparte. Ce présent exemplaire est celui de dédicace, qui fut présenté à Bonaparte et qui lui a appartenu. Je puis le certifier d'une manière d'autant plus positive, qu'à cette époque étant harpiste solo de la musique de la chambre du Premier Consul, ensuite de celle de la chapelle de l'Empereur, j'ai vu Méhul en faire la présentation ; et plus tard, Bonaparte l'ayant donné à la reine Hortense, j'ai revu ledit exemplaire chez elle, et c'est des bontés de cette dernière que je le tiens[2]. »

Nous savons maintenant que Méhul ne prétendit en aucune façon se jouer de Bonaparte, comme de certains l'ont dit, et qu'il n'attendit pas pour se découvrir, comme d'autres l'ont affirmé, que plusieurs représentations de *l'Irato* eussent été données. Il nous reste à démontrer que son intention ne fut pas non plus, ainsi qu'on l'a répété bien à tort, de ridiculiser la musique italienne et d'en faire une parodie

[1] Non en 1802, mais en 1801.

[2] Cette note a été reproduite par Jal dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* (notice sur d'Alvimare), à qui je l'emprunte. Mais Jal ne s'en est pas tenu là, et a prétendu refaire à sa manière toute l'histoire de *l'Irato*, au sujet de laquelle il entre dans des détails d'une précision absolument raffinée : — « Hoffman, dit-il, de Nancy, le spirituel critique du *Journal de l'Empire* et du *Journal des Débats*, l'auteur de plusieurs opéras, dont deux lui ont survécu, *l'Irato* et *les Rendez-vous bourgeois*, m'a raconté, au foyer de l'ancien théâtre de l'Opéra-Comique, comment fut composé *l'Irato*. Méhul avait le désir de faire quelque chose qui plût au Consul; il voulait en même temps prouver que si lui, Méhul, cherchait un autre style que celui des maîtres italiens, ce n'était pas qu'il fût incapable de faire une musique spirituelle, légère, comique, chantante surtout. Il communiqua son projet à Hoffman, lui demandant de lui fournir le canevas d'un opéra bouffon. Hoffman lui dit qu'il allait y songer.... » Suivent les détails les plus circonstanciés et les plus précis sur le travail des deux auteurs, sur la part personnelle prise par Hoffman dans la petite mystification imaginée et préparée par Méhul, etc. Or, Jal nous la baille d'autant meilleure ici, en disant tenir toute cette histoire d'Hoffman en personne que le livret de *l'Irato*... n'est point d'Hoffman, ainsi qu'on l'a vu plus haut, mais de Marsollier! On ne se moque pas du lecteur avec plus de désinvolture. Allez donc vous fier, après cela, aux récits des prétendus historiens, sans contrôler leurs renseignements!

burlesque. Il est bien certain que son seul désir était de prouver à tous ceux qui le croyaient, musicalement, incapable de grâce, de gaieté, de légèreté, qu'ils étaient dans l'erreur, et que ces qualités ne lui faisaient point défaut. A-t-il réussi ? C'est ce qui reste à examiner. Toujours est-il que c'est pour échapper à toute prévention qu'il fit annoncer son ouvrage sous le nom d'un prétendu compositeur étranger. Mais il était bien trop intelligent, il avait bien trop le sentiment de l'art pour ne pas comprendre et sentir tout ce qu'il y avait de charme, de finesse et d'agrément dans la musique bouffe italienne, lorsque cette musique était représentée par des hommes de génie comme Cimarosa et Paisiello, et il se respectait bien trop pour en faire publiquement un objet de mépris. On va voir, d'ailleurs, et cette fois encore par ses propres paroles, quels étaient à cet égard ses sentiments, et sous quelle impression il écrivit cette musique de *l'Irato*, destinée à soulever tant de discussions. Ceci est une sorte de préface, une *Note* placée par lui en tête de sa partition, à la suite de la dédicace qu'il adressait au premier Consul :

NOTE

Quelques personnes croiront ou diront que j'ai enfin abandonné le genre auquel je paraissais exclusivement attaché ; elles m'en féliciteront ; et *l'Irato* méritera d'autant mieux leurs éloges qu'il leur servira pour condamner mes autres ouvrages. Je dois les avertir de ne point se hâter de vanter ma conversion ; je n'étais d'aucun parti, et ne veux m'enrégimenter dans aucun. Je ne connais en musique aucun genre ennemi de l'autre, si tous tendent également à la rendre en même temps plus agréable et plus vraie. Je crois que cet art a un but plus noble que celui de chatouiller l'oreille, et qu'il n'est pas condamné à n'être jamais qu'*aimable*. Le genre de la musique est toujours subordonné au genre du drame, et le choix des couleurs est commandé par le dessin qu'il faut colorier. Si la musique de *l'Irato* ne ressemble pas à celle que j'ai faite jusqu'à présent, c'est que *l'Irato* ne ressemble à aucun des ouvrages que j'ai traités. Je sais que le goût général semble se rapprocher de la musique purement gracieuse, mais jamais le goût n'exigera que la vérité y soit sacrifiée aux grâces.

On voit que Méhul ne souffle mot ici de la musique italienne. Il déclare, il est vrai, que selon lui la musique « a un but plus noble que celui de chatouiller l'oreille »; mais il fait preuve aussi d'éclectisme en affirmant que « le genre de la musique est toujours subordonné au genre du drame », et que « le choix des couleurs est commandé par le dessin qu'il faut colorier ». C'est un peu l'axiome de Boileau appliqué à l'art musical :

Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux.

Mais enfin voici un dernier témoignage qui vient nous donner une preuve du respect que Méhul professait, quoi qu'on en ait dit, pour l'art italien, et certifier qu'il était incapable de le livrer à la risée publique. Cette fois, c'est un contemporain de Méhul, un grand chanteur, qui apporte à cette opinion l'appui de sa parole. En 1852, une reprise de *l'Irato* étant donnée à l'Opéra-Comique, les commentaires et les polémiques reparurent de plus belle sur cette question, et l'on recommença d'affirmer que Méhul s'était montré en cette circonstance l'ennemi déclaré de la musique italienne. Or, voici la lettre que Ponchard père, l'illustre chanteur, le créateur du dernier ouvrage du maître, *la Journée aux aventures*, écrivait alors au directeur du journal *le Ménestrel* :

Mon cher Heugel,

La reprise de *l'Irato* a donné lieu de nouveau à une erreur d'appréciation historique qui est presque un outrage à la mémoire de Méhul. Permettez-moi donc, tant en mon nom qu'en celui de plusieurs anciens élèves du Conservatoire et notre excellent ami Levasseur en tête, de venir attester que les sentiments prêtés à Méhul, à l'endroit de la musique italienne et des célèbres compositeurs ultramontains de l'époque, sont complètement erronés. Un seul trait de sa vie suffirait à le prouver, c'est le refus modeste que fit Méhul de la place de maître de chapelle qui lui était offerte par l'empereur, en désignant, comme le plus digne de remplir ces fonctions, notre illustre compositeur italien Cherubini. Non, il n'est pas exact d'attribuer à l'auteur de *l'Irato* un autre but que celui de prouver tout simplement qu'il lui était possible de faire autre chose que de la musique sérieuse. *L'Irato*,

une Folie et *le Trésor supposé* sont, quoi qu'on en dise, de la musique gaie, spirituelle, et ont en effet prouvé que ce maître pouvait sortir de la sphère du drame lyrique. Non, Méhul n'était pas l'ennemi de la bonne musique italienne, car, en sa qualité d'inspecteur des classes du Conservatoire, il encourageait ouvertement les élèves qui faisaient une étude spéciale de cette musique. Mieux que cela, les élèves du Conservatoire impérial traduisaient les célèbres poètes italiens en même temps qu'on les initiait à la connaissance pratique de toutes les grandes écoles musicales. Jusqu'à la Restauration, *et sous l'inspiration de Méhul*, les concours de chant avaient même lieu dans les deux langues, de sorte que les lauréats devaient faire preuve d'une double intelligence en exécutant des morceaux de chant qui, bien que rapprochés par une même méthode d'enseignement, n'en restaient pas moins bien distincts et séparés les uns des autres par les constitutions particulières à chacun de ces deux idiomes. Parmi les professeurs du Conservatoire qui voulaient établir un enseignement homogène, c'est-à-dire une méthode de chant spéciale à l'établissement du Conservatoire, Méhul ne fut-il pas le premier à confier l'exécution de ce travail fondamental à Mengozzi, habile maître italien dont les traditions sont toujours en honneur parmi nous ? En ceci, Méhul partageait l'opinion de Garat, ce chanteur phénoménal dont Sacchini a dit qu'il était la musique même. Garat, véritable enthousiaste de la belle école italienne, en était le traducteur fidèle et nous la transmettait au Conservatoire, plutôt agrandie qu'affaiblie.

Un dernier mot, pour finir, en ce qui touche la prétendue mystification que Méhul se serait permise envers le premier consul : ce bruit inconvenant est d'autant plus apocryphe que la partition de *l'Irato* est dédiée à Bonaparte lui-même. Et voilà comme on écrit l'histoire, au théâtre comme à la ville.

Mes compliments affectueux,

PONCHARD père.

Je crois qu'avec tous ces documents l'histoire de *l'Irato* est bien complète maintenant, et il me semble que la lumière est faite sur les mobiles qui ont guidé Méhul en toute cette affaire. J'estime donc qu'il est inutile d'insister davantage à ce sujet, et, sans tenir compte d'aucune autre considération, je voudrais dire quelques mots de la valeur intrinsèque de la partition. En mettant donc de côté l'intention que n'a jamais eue Méhul de faire de cette partition un pastiche de musique italienne, et en la jugeant au seul point de la facture et de la valeur des idées, *l'Irato*

est une œuvre vraiment intéressante, digne de la plus grande attention, et qui renferme un morceau de premier ordre : le quatuor si justement célèbre ; d'autres encore sont bien venus, entre autres le joli air d'Isabelle : *J'ai de la raison, j'ai de la sagesse,* dont le rythme est plein de grâce et de franchise, les charmants couplets de Lysandre : *Si je perdais mon Isabelle,* et l'excellent trio des trois hommes : *Femme jolie et du bon vin.* Maintenant, considéré dans son ensemble, la partition de *l'Irato* donne-t-elle raison au désir qui poussa Méhul à l'écrire, et contient-elle en effet ce sentiment comique, ces qualités de vivacité, de grâce, de légèreté, qu'il voulait se faire attribuer à l'égal de celles qui lui étaient hautement reconnues ? J'avoue que telle n'est pas tout à fait mon opinion, que pour moi ce comique est plus forcé que naturel, cette vivacité un peu cherchée, cette grâce un peu maniérée, et que, en un mot, je préfère au Méhul de *l'Irato* le Méhul d'*Euphrosine*, d'*Ariodant* et particulièrement de *Stratonice.* C'est là, là surtout qu'il est lui-même, c'est là qu'il est vrai, qu'il est naturel, qu'il est incomparable. Au surplus, si l'on veut sur ce sujet le sentiment d'un de ses pairs, d'un homme de génie, d'un de ceux qui étaient particulièrement aptes à le juger, voici celui qu'exprimait sur *l'Irato* Cherubini, dans la notice que j'ai déjà eu l'occasion de citer : — « C'est le premier succès que Méhul a obtenu dans le genre comique, et ce succès a été complet. Il faut convenir cependant que le poème y a contribué beaucoup, et les vers des morceaux de musique de cette pièce sont si spirituellement faits, et la coupe de ces morceaux si favorablement arrangée par le poète, qu'il semble que celui-ci, en les faisant, se soit chargé de la moitié de la besogne du musicien. Méhul a montré dans *l'Irato* infiniment de talent, mais je dirai toujours que son génie, porté par sa nature vers le genre élevé, n'était pas assez souple ni assez svelte pour se prêter facilement à la légèreté du genre de la comédie. Aussi, la musique de cet opéra, comme celle de ses autres opéras-comiques, se ressent-elle de la gêne qu'éprouvait son génie

et du penchant qu'il avait, malgré lui, à revenir souvent aux formes et aux expressions qu'il affectionnait. De sorte que sa manière dans le comique est un peu pesante, et l'on sent bien que sa gaieté est plus calculée que franche, que son faire n'a pas le même abandon et la même vérité dans les accents qu'en traitant le style élevé ; et qu'en général ses idées sont un peu triviales quand le calcul ne les a pas dictées, et qu'elles sont guindées, et peu naturelles, lorsqu'elles sont le produit de ce même calcul. Mais le talent a des élans heureux, même dans le genre qui ne lui est pas propre ; Méhul l'a prouvé dans quelques morceaux de *l'Irato*, entre autres à l'égard d'un quatuor très original, supérieurement traité sous tous les rapports, que les auditeurs pendant plusieurs représentations firent recommencer[1]. »

C'est encore sur une sorte de parade que Méhul s'exerça au sortir de *l'Irato*, alléché sans doute par le succès que lui avait valu cette tentative dans un genre qui n'était pas le sien. Son ami Bouilly, dont pourtant le concours lui avait été si funeste une première fois, avec *le Jeune Henry*, lui offrit le livret d'un opéra-comique en deux actes, *une Folie*, qu'il s'empressa de mettre en musique. Bouilly n'a pas manqué, dans ses *Récapitulations*, de consacrer tout un chapitre, intitulé *Vengeance de deux auteurs*,

[1] Pour en finir avec *l'Irato*, je rapporterai ce fragment d'une lettre de Marsollier, relative à cet ouvrage, et qui a été publiée dans *la France musicale* le 15 avril 1866 : — « J'ai reçu une fort jolie lettre de vous, mon cher ami ; je vous en ai répondu une bien sotte à Toulon, et celle-ci ne vaudra guère mieux ; elle vous assurera toujours de ma tendre amitié, et à ce titre elle vous sera agréable, j'en suis sûr. J'ai donné ici une parade, j'ai *un poco* mystifié mon maître, le citoyen public, et il a donné dans le panneau. *L'Irato* a été joué et applaudi comme l'ouvrage *del famoso Fiorelli*, et il n'était que du français Méhul et de votre serviteur. La musique est délicieuse, le poème gai, fou, sans intrigue ni intérêt, Enfin, on y vient, on y rit, on y paye, et si cela ne vaut pas de gloire, j'en aurai du moins quelque argent, ce qui n'est pas sans mérite ; il y en aura donc dans l'ouvrage ; *ergo*, j'ai bien fait. Adieu..... allez-vous toujours en Égypte, et quand partez-vous ? »

à retracer minutieusement l'histoire de cet ouvrage[1]; il faut lire cela, il faut voir les éloges que Bouilly, dans un langage aussi prétentieux qu'incorrect, s'adresse au sujet de cette pièce inepte, pour se faire une idée de la suffisance niaise, de la vanité bouffie à laquelle peut atteindre un écrivain infatué de lui-même et qui n'a pas conscience de son absolue nullité. Cela pourtant, il faut bien le dire, n'offre qu'un intérêt en quelque sorte négatif. Ce qu'il importe de savoir, c'est qu'*une Folie* fut représentée à l'Opéra-Comique le 15 germinal an X (5 avril 1802), et que, malgré la sottise rebutante et le mauvais goût du poëme, malgré la valeur très relative de la musique, elle obtint un assez vif succès, dû sans doute au très grand talent déployé par ses interprètes, qui n'étaient autres que Solié, Elleviou, Martin, Dozainville, Lesage, Allaire et Mlle Philis aînée. Ce n'est pas à dire qu'on ne retrouvât point de traces du talent et de la main de Méhul dans quelques morceaux, entre autres dans les jolis couplets de soprano : *Je suis encor dans mon printemps*, qui longtemps, dit-on, coururent les rues, dans le vif et spirituel finale du premier acte, et aussi dans un excellent trio que chantaient admirablement Martin, Solié et Mlle Philis; mais il est certain que, considérée dans son ensemble, la partition d'*une Folie* n'occupe qu'une place très secondaire dans l'œuvre d'un compositeur qui s'était fait connaître par de si beaux chefs-d'œuvre. Néanmoins, je le répète, cet ouvrage eut du succès, et Méhul fut acclamé sur la scène à la première représentation. Il fut par la suite l'objet de diverses reprises, dont la dernière eut lieu le 20 novembre 1843; il avait alors pour interprètes Henry, Audran, Chollet, Riquier, Sainte-Foy, Daudé et Mlle Révilly[2].

[1] T. II, pp. 317-342.

[2] Il y avait bien longtemps qu'*une Folie* était oubliée en France, lorsque, chose singulière, cet ouvrage fut traduit et représenté en Allemagne, il y a trente ans. Dans son n° du 5 novembre 1854, la *Gazette musicale* publiait

Il fut moins heureux avec un troisième ouvrage bouffe qu'il fit représenter quatre mois après celui-ci. Il s'agissait cette fois d'un petit opéra en un acte, *le Trésor supposé* ou *le Danger d'écouter aux portes*, qui fit son apparition à l'Opéra-Comique le 10 thermidor an X (29 juillet 1802). Le poëme avait été écrit par Hoffman, et la pièce, fort bien montée, était jouée par Gavaudan, Solié, Andrieu, Mlles Philis aînée et Pingenet aînée [1].

Malgré tout, le succès fut mince : onze représentations dans la première nouveauté, neuf autres dans l'espace de deux années ensuite, suffisent à le constater. L'éditeur des *Œuvres* d'Hoffman cherche à pallier, dans la notice placée par lui en tête du livret du *Trésor supposé*, cette espèce de demi-chute : — « Malgré son succès, dit-il, cet ouvrage disparut du répertoire par suite du caprice d'un acteur. Gavaudan, chargé du personnage de Crispin, avait déployé dans ce rôle tant de verve et de gaieté qu'il réunit tous

une lettre de son correspondant de Berlin, qui, après lui avoir parlé d'une récente reprise de l'*Orphée* de Gluck, continuait ainsi : — « Pendant que ce chef-d'œuvre ancien nous apparaissait dans un cadre nouveau, le *Schauspielhaus*, qui donne aussi quelquefois des opéras-comiques, remettait en lumière une relique du temps passé ; c'est un opéra de Méhul, *une Folie*, que l'on a intitulé ici : *Plus on est de fous, plus on rit*, titre bien lourd pour cette œuvre charmante, où la plaisanterie se berce sur des ailes si légères et si finement tissées.... »

C'est dans le chapitre de son livre qui a trait à *une Folie* (*Vengeance de deux auteurs*), que Bouilly signale un fait dont je ne crois pas qu'il existe ailleurs de traces. Il s'agit d'un duel que Méhul aurait eu avec un journaliste. A cette époque, selon Bouilly, nombre de critiques s'évertuaient à nier le talent du compositeur, et cela dans un langage particulièrement blessant. « Méhul, dit-il, riait tout le premier de ces traits venimeux lancés par les ennemis de sa gloire ; mais souvent il en souffrait en silence, et finit par provoquer en duel un de ses éhontés détracteurs, auquel il dit devant moi, tenant son épée d'une main *ferme, mais vacillante* (!) : *Ne vous y méprenez pas : si je tremble, ce n'est que de colère.* En effet, il blessa grièvement son adversaire, et la réputation de vrai brave et d'homme d'honneur qu'il acquit en cette circonstance *calmèrent* l'audace de ses détracteurs.

[1] Le spectacle de la première représentation était complété par *l'Épreuve villageoise*. La recette fut de 2,338 francs.

les suffrages; mais, loin d'être flatté de cet assentiment unanime, il craignit que son triomphe dans l'emploi des valets ne nuisît à la renommée qu'il s'était acquise en représentant les tyrans, et qui lui avait fait décerner le glorieux surnom de *Talma de l'Opéra-Comique;* les bottines et le manteau court furent donc bientôt remplacés par toute la ferraille du mélodrame, et *le Trésor supposé* devint l'objet d'un ajournement indéfini.» En réalité, *le Trésor supposé* laissa le public complètement indifférent. Ce qui n'empêche pas que vingt ans plus tard, à la création du Gymnase-Dramatique, que les termes de son privilège obligeaient à jouer de petits opéras en un acte, cet ouvrage ne fût joué à ce théâtre (13 septembre 1821), où il obtint quinze représentations. Puis, trois ans après, le 16 juillet 1824, une reprise en fut faite à l'Opéra-Comique; mais celle-ci ne fut que médiocrement fructueuse, et depuis lors il ne fut plus question du *Trésor supposé.*

Méhul entrait alors dans une mauvaise veine, et nous allons le voir donner successivement plusieurs ouvrages que son grand nom et l'action très réelle que son génie exerçait sur le public ne purent empêcher de subir un sort fâcheux. Le premier fut une sorte de drame lyrique en deux actes, *Joanna*, dans lequel il avait Marsollier pour collaborateur. Celui-ci avait fait représenter quelques années auparavant, au théâtre Feydeau, un opéra en trois actes, *Emma* ou *le Soupçon,* dont Fay avait écrit la musique, et qui n'obtint aucun succès. Reprenant son sujet en sous-œuvre et le resserrant en deux actes, il en avait tiré le livret de *Joanna,* qui malheureusement n'avait pas gagné à cette transformation, et que ne purent soutenir ni la nouvelle musique de Méhul, ni le talent passionné de Mme Scio, ni le jeu très pathétique de Gavaudan, qui, ici comme toujours, se montrait comédien admirable. « Gavaudan joua d'une manière très énergique et très savante le rôle d'un époux jaloux qui, sur une simple apparence, provoque un officier, lequel se trouve être son frère. Il fut vraiment pathétique lorsqu'il comparut devant

son juge, qui est aussi son père. Mais cette situation, la même que M. Marsollier avait déjà présentée en trois actes, sous le titre d'*Emma*, n'avait plus dans la pièce nouvelle assez de développement, et elle parut forcée. La musique dont Méhul avait soutenu le poëme ne pouvait ajouter à l'intérêt. Elle n'offrait de remarquable qu'une espèce de romance très bien appropriée aux faibles moyens de Gavaudan comme chanteur[1]. » Un autre écrivain disait : « Le sujet de *Joanna* ne convient point à l'Opéra-Comique, la musique ne convient point au poëme, et je ne sais à quel théâtre le poëme et la musique conviendroient[2]. » *Joanna* n'eut que huit représentations, dont la première fut donnée le 23 novembre 1802[3].

Méhul fut moins heureux encore avec un ballet en deux actes, *Daphnis et Pandrose* ou *la Vengeance de l'Amour*, dont le scenario avait été tracé par Pierre Gardel, et qui fut donné à l'Opéra le 24 nivôse an XI (14 janvier 1803). Celui-ci ne produisit sur le public qu'une impression assez fâcheuse, et ne put aller au-delà de sa sixième représentation.

Ces échecs successifs n'entamaient, fort heureusement, ni la gloire ni le grand renom de Méhul. Il s'était, depuis son entrée dans la carrière, constitué un répertoire assez riche, assez abondant, assez varié, pour que l'oubli ne pût l'atteindre ; et si ses derniers ouvrages n'avaient pas rencontré la faveur du public, si *le Trésor supposé* s'était vu rapidement abandonné, si *Joanna* avait fait un *fiasco* de huit représentations, si, grâce à Gardel, *Daphnis et Pandrose* n'avait eu qu'une existence plus limitée encore, du moins plusieurs autres de ses œuvres voyaient se prolonger le succès qui les avait accueillies dès l'abord, et

[1] *Année théâtrale*, pour l'an XII.

[2] *Correspondance des amateurs musiciens*.

[3] Le spectacle était complété par *l'Épreuve villageoise*, de Grétry, et la recette fut de 1,921 fr. 50 c. Outre Mme Scio et Gavaudan, les interprètes de *Joanna* étaient Juliet, Solié, Gaveaux, Mlles Simonnet et Chevalier.

l'on jouait constamment *Stratonice*, *Euphrosine*, *l'Irato*, *Ariodant*, *une Folie* et même *le Jeune Sage et le vieux Fou*. D'ailleurs, son activité ne se démentait pas un instant, il produisait sans relâche, frappait des coups répétés, et ne cessait d'entretenir le public de sa personne et de son talent.

Après une série d'ouvrages bouffes, il s'était repris au genre sérieux avec *Joanna ;* il y revint de nouveau avec *Héléna*, drame lyrique en trois actes pour lequel il eut encore le tort de s'associer avec Bouilly. La pièce de celui-ci n'était pas bonne, et manquait surtout de nouveauté ; on peut croire cependant que Bouilly, sur certaines observations qui lui furent adressées, y fit au dernier moment des remaniements assez importants ; c'est au moins ce qui résulterait d'une lettre adressée au censeur Nogaret par M. de Fontaine-Cramayel, préfet du palais, chargé spécialement de la surveillance administrative du théâtre de l'Opéra-Comique ; de cette lettre, en date du 22 pluviôse an XI (11 février 1803), j'extrais le fragment suivant, exclusivement relatif à *Héléna :* — « Avant que vous m'eussiez renvoyé, Monsieur, le manuscrit d'*Héléna*, je connaissais cette pièce par la lecture que j'en avais entendu faire par l'auteur chez un de nos amis communs. J'avais été très content des deux premiers actes et fort mécontent du troisième, où je trouvais une invraisemblance choquante dans la conduite d'Edmond, qui, quoique sûr de l'innocence de Constantin, continuait les poursuites avec la même rigueur pour s'assurer de sa personne. On m'avait assuré depuis que l'auteur, d'après les conseils de ses amis, avait refait entièrement cet acte ; aussi ai-je été fort étonné de le retrouver, dans le manuscrit, tel à peu près que je l'avais entendu. Cela ne m'a point empêché de signer le permis, comme préfet, mais, comme ami, j'ai cru devoir mes avis au citoyen Bouilly, qui, sur mon invitation, s'est rendu chez moi. Il a été frappé de la force de mes objections, que lui-même avait déjà pressenties. Il avait saisi avidement un moyen que je lui ai proposé pour

sauver toute invraisemblance, et un billet, que j'ai reçu de lui hier, m'annonce qu'il a fait, d'accord avec Méhul, les changements que j'avais cru pouvoir lui indiquer. Attendez-vous donc à voir un autre troisième acte. Je doute qu'il puisse jamais être de la force des deux autres, avec lesquels il fera nécessairement disparate, mais j'espère qu'au moins il terminera la pièce d'une façon moins choquante[1]... »

Les corrections et les retouches que Bouilly, ainsi sollicité, fit subir à sa pièce, ne la rendirent pas beaucoup meilleure. Elle fut cependant accueillie d'une façon assez favorable lorsqu'elle parut sur la scène de l'Opéra-Comique le 10 ventôse an XI (1er mars 1803), mais elle ne put désarmer complètement la critique. « Malgré le succès de sa pièce, disait un annaliste, M. Bouilly n'aura pas été le dernier à reconnaître qu'elle n'était qu'une contre-épreuve de ses *Deux Journées*. La musique que Méhul avait faite n'avait pas non plus la vigueur et l'originalité de celle de Cherubini. Mais si elle n'ajoute rien à sa réputation, elle en est plus digne que celle de *Joanna*[2]. » Un journal spécial appréciait ainsi la partition : « L'ouverture, dans laquelle nous avons remarqué une phrase agréable, habilement modulée, et exécutée tour à tour par les instrumens à cordes et les instrumens à vent, nous a paru trop remplie de points d'orgue et de suspensions. M. Méhul nous a rendus un peu difficiles en fait d'ouvertures, et dans celle-ci on n'apperçoit nulle trace de cette originalité qui le distingue souvent. Nous n'avons que peu de choses à dire du reste de l'ouvrage. Deux romances touchantes et fort bien chantées par Mme Scio-Messié et M. Gavaudan, et deux chœurs, celui de la fin du premier acte et celui des Moissonneurs, voilà ce qu'on peut citer dans cet opéra. Mais deux romances quand on vient entendre l'auteur de

[1] Cette lettre a été publiée dans la *Revue des documents historiques*, nº de décembre 1880.

[2] *Année théâtrale*, pour l'an XII.

Stratonice, et deux romances en trois actes! Les amateurs ont un peu le droit de se récrier[1]. » Il est certain que la partition d'*Héléna* ne saurait compter au nombre des meilleures qu'ait écrites Méhul, bien qu'on y puisse citer encore un joli trio au premier acte et le finale du second. En réalité, l'ouvrage n'était pas de nature à survivre à sa nouveauté. Supérieurement joué par Gavaudan, Juliet, Gaveaux, Philippe et Mme Scio, il dut à cette interprétation superbe de pouvoir fournir une série de trente-six représentations dans l'espace de vingt mois environ; mais il ne put se maintenir plus longtemps au répertoire, et il fut ensuite complètement abandonné[2].

Par suite de quel singulier concours de circonstances vit-on trois poëtes et quatre musiciens associer leurs efforts pour mener à bien la composition d'un opéra-comique en trois actes, intitulé *le Baiser et la quittance* ou *une Aventure de garnison?* C'est ce que je ne saurais dire. Toujours est-il que Picard, Longchamps et Dieulafoi d'un côté, Méhul, Boieldieu, Nicolo et Rodolphe Kreutzer de l'autre, se réunirent ainsi et mirent au jour l'ouvrage en question, qui fut donné à l'Opéra-Comique le 18 juin 1803. Par malheur pour les musiciens, qui avaient fait preuve de talent, l'œuvre des librettistes était détestable, si bien que la représentation fut très orageuse, que les sifflets s'y firent entendre plus qu'il n'eût été désirable, et que la pièce tomba lourdement. Encore faut-il constater que la chute eût été plus honteuse et plus violente peut-être sans les qualités répandues dans la partition. « Il n'y a plus de chutes aujourd'hui, disait à ce sujet *le Courrier des Spectacles*: telle pièce qui à la première épreuve a chancelé et n'a pu se soutenir, marche à la seconde avec assurance et obtient un plein succès. Il est vrai que si les auteurs du poëme ont encouru la défaveur publique, les auteurs de la

[1] *Correspondance des amateurs musiciens.*

[2] Le spectacle de la première représentation était complété par *les Chasseurs et la Laitière*, de Duni. La recette s'éleva à 4,091 francs.

musique ont droit d'en appeler. Ceux du *Baiser et la quittance* l'ont fait hier heureusement; et, si l'on n'a pas entièrement goûté le poëme, on a rendu justice aux beautés qui se rencontrent à chaque instant dans la musique. » Le résultat de la représentation n'en fut pas moins si fâcheux, que nos quatre compositeurs ne jugèrent pas à propos de livrer leurs noms au public; et peut-être ne les connaîtrions-nous pas aujourd'hui si un journal spécial, *la Correspondance des amateurs musiciens*, n'avait eu l'heureuse idée de les mentionner, en dévoilant la part qui revenait à chacun dans le travail collectif. Toutefois, la critique rendit justice à la très grande valeur de la partition du *Baiser et la quittance*, ainsi qu'au rare talent des artistes qui avaient concouru à l'interprétation : Elleviou, Martin, Chenard, Gavaudan, Mmes Saint-Aubin et Desbrosses. Mais les efforts ni des uns ni des autres ne purent faire passer condamnation sur les irrémédiables défauts du poëme, et l'ouvrage ne put aller au delà de sa quatrième représentation[1].

Méhul n'en avait pas fini avec la malchance qui le poursuivait depuis quelque temps; il est vrai qu'il semblait venir lui-même en aide à cette malchance, par le peu de soin qu'il apportait dans le choix de ses livrets. On pourrait même croire que cette question, si importante pour un musicien, ne le préoccupait en aucune façon, et qu'il prenait volontiers de toutes mains les pièces qu'on trouvait bon de lui présenter. C'est ainsi qu'il accepta de Saint-Just le poëme détestable d'un opéra-comique en deux actes, *l'Heureux malgré lui*, qui devait lui faire éprouver un échec plus complet encore que tous ceux qu'il venait de subir. Cet *Heureux malgré lui*, dont le titre aurait pu passer pour une épigramme, souleva en effet une telle hostilité de la part du public que deux représentations seulement purent en être données. La première eut lieu le

[1] Le spectacle était complété par *l'Amour filial*, de Gaveaux. La recette atteignit le chiffre de 4,375 fr. 50 c.

28 décembre 1803, et inspirait ces réflexions au *Moniteur* : — « Le théâtre de l'Opéra-Comique vient de donner avec un succès très contesté *l'Heureux malgré lui*, ouvrage qui, dit-on, a complètement réussi dans une cour du Nord, où il a été exécuté sous la musique du compositeur M. Boyeldieu. La musique que nous avons entendue à Paris est de M. Méhul, et il y a lieu de s'étonner qu'un poëme de cette nature ait fixé l'attention de ces deux artistes distingués [1]. Nous ignorons si Boyeldieu a trouvé en travaillant sur ce sujet l'occasion de produire un pendant agréable à son *Calife de Bagdad*, mais nous voyons à regret que M. Méhul, qui, s'il nous est permis de le dire, ne devrait peut-être pas risquer de compromettre ainsi son talent, n'a rien trouvé dans l'ouvrage qui pût lui inspirer un de ces morceaux auxquels il doit sa réputation si bien établie et si distinguée... »

Peu de jours avant l'apparition de *l'Heureux malgré lui* à l'Opéra-Comique, le 16 décembre, on avait donné à la Comédie-Française un drame héroïque en vers, d'Alexandre Duval, *Guillaume le Conquérant*, dans lequel se trouvait, au troisième acte, un hymne guerrier, la Chanson de Roland, que chantait l'acteur Michot et dont la musique superbe avait été écrite par Méhul. Je ne sais s'il faut ajouter foi à l'assertion de Castil-Blaze, qui nous dit que « la Chanson de Roland : *Où vont tous ces preux chevaliers*, a fait le tour de l'Europe avec nos armées [2], » mais je sais bien que cet hymne est grandiose et d'une admirable envolée. Par malheur, le drame de Duval fut jugé d'un caractère politique très fâcheux, le premier consul fit défense d'en continuer les représentations, et l'hymne de Méhul, qui le premier soir avait soulevé l'enthousiasme du public, fut absolument perdu [3].

[1] Boieldieu était alors à Saint-Pétersbourg, où il fit représenter avec succès un certain nombre d'ouvrages écrits expressément pour le service du czar ; mais l'écrivain se trompe : il n'y donna point *l'Heureux malgré lui ;* du moins ne l'a-t-on jamais su en France.

[2] *Molière musicien*, T. II, p. 459.

[3] Il fut publié cependant, et il ne me semble pas inutile de reproduire

Ce n'est pas le hasard qui avait associé Méhul à Duval en cette circonstance. Tous deux, en effet, se trouvaient déjà en relations étroites, car ils venaient d'unir leurs efforts pour mettre au jour une œuvre dont l'importance était autrement considérable au point de vue musical. Alexandre Duval, qui précédemment avait écrit plusieurs opéras-comiques, *le Prisonnier* et *la Maison du Marais* avec Della Maria, *Zélia* avec Deshayes, *Beniowski* avec Boieldieu, *Maison à vendre* avec Dalayrac, s'était vu pris du désir d'écrire le poëme d'un grand ouvrage pour l'Opéra. Ce poëme, dont il avait emprunté le sujet à un drame de Kotzebue, avait pour titre *les Hussites*, et Duval avait confié à Méhul le soin

la lettre intéressante qu'un amateur adressait alors à la *Correspondance des professeurs de musique* (28 mars 1804):

«Paris, le 4 germinal an 12.

«Tard vaut mieux que jamais, monsieur; ainsi, puisque mon hommage à M. Méhul sur son hymne guerrier du 3e acte de *Guillaume-le-Conquérant* s'est trouvé dans un cadre plus grand que la place que vos obligations vous permettent de lui donner dans votre journal, il faut se borner à dire:

«Honneur à M. Méhul, qui a eu le courage de donner l'exemple de la soumission que le rythme musical doit à celui de la langue et du vers. Non-seulement point de syllabe surnuméraire qui soit traitée dans son chant comme rythmique, et point de brève absolue qui porte ni longue ni syncope, mais encore toutes les syllabes que la bonne prononciation fait se précipiter vers celle à qui seule une articulation forte peut convenir, observent dans sa musique de ne pas s'écarter de cette marche. M. Méhul a eu soin, à cet effet, de différencier, d'un couplet à l'autre, la marche de son chant sans en dénaturer le rythme essentiel, selon qu'un vers s'est trouvé différer de l'autre en valeur de syllabes, sans corrompre le sens. Si cet heureux exemple est suivi, comme il est à désirer, M. Méhul sera le créateur d'une musique que nous pourrions réclamer comme nôtre. Car c'est le rythme de la langue, et son rythme poétique, qui, par les tournures de chant qu'ils exigent dans les cadences surtout, peuvent seuls imprimer à la musique un caractère vraiment national. Le reste, en vocale et en instrumentale, est du domaine de toutes les nations et de toutes les écoles. S'il est un cachet particulier qui distingue *tels* œuvres de *tels* autres, c'est celui de la tête, du caractère, de la constitution physique et morale de l'auteur. Haydn, Mozart et Pleyel sont tous trois Allemands et de l'école allemande. Le genre d'aucun n'est celui des autres. Ils n'ont de commun entre eux que d'en avoir chacun un bon.

«Je vous salue.

« *Un de vos abonnés* ».

de le mettre en musique. Mais il était dit que Méhul, dont le génie puissant et fier convenait si merveilleusement à la peinture des sentiments héroïques et passionnés qui se trouvent précisément à leur place sur la scène de notre Opéra, n'éprouverait jamais que des difficultés et des déboires toutes les fois qu'il aurait affaire à ce théâtre. Duval lui-même a raconté l'histoire de cet ouvrage, que ses auteurs, en présence de la mauvaise volonté insigne dont notre grande scène lyrique faisait preuve à l'égard de Méhul, durent transporter de l'Opéra à la Porte-Saint-Martin, en changeant complètement sa forme première et en lui donnant celle d'un mélodrame ; je ne saurais mieux faire que de reproduire ici le récit de Duval, qui sert de préface à son drame des *Hussites* :

Dans un voyage que je fis, il y a peu de temps, à Berlin, le hasard me fit assister à la première représentation des *Hussites*, drame en cinq actes de M. de Kotzebue. Le fond de l'ouvrage me parut convenable au théâtre des Arts. Malgré ma répugnance à travailler pour un théâtre où, sans les plus grandes protections, on n'a jamais l'espoir d'être joué de son vivant, je me rappelai que plusieurs des premiers acteurs m'avoient prié de leur composer un poème ; et tout en redoutant de ne faire qu'un ouvrage posthume, je pris la courageuse résolution de faire, au moins une fois dans ma vie, un grand opéra. M. de Kotzebue, qui m'avoit accablé de politesses lors de mon séjour à Berlin, se fit un plaisir de me donner un extrait de sa pièce, qui n'étoit point encore imprimée. Arrivé à Saint-Pétersbourg, je fis en peu de temps cet ouvrage, et Son Excellence M. le grand chambellan de Nariskine, chez lequel j'en avois fait une lecture, me demanda une copie de mon manuscrit pour le théâtre de Sa Majesté Impériale. J'appris, peu de temps après, que M. Martini, auteur de *la Cosa rara*, avoit été chargé d'en faire la musique. Je ne doute pas qu'un artiste d'un aussi grand mérite n'ait parfaitement secondé mes intentions ; mais ne pouvant communiquer avec lui, et désirant être joué promptement à Paris, je m'empressai de présenter mon poème au théâtre des Arts. En travaillant à ce nouveau drame, j'ai moins songé à ma réputation qu'aux intérêts du théâtre auquel je le destinois. Si le public a bien voulu accueillir avec bonté quelques pièces de mon invention, j'ai dû mettre peu de prix à une production dont le fond intéressant ne m'appartient pas, et dont les vers, *destinés à être chantés*, doivent inspirer peu d'amour-propre à leur auteur. Mon ouvrage fait, j'ai dû

compter sur la bienveillance des chefs de cette grande administration, sur la politesse des directeurs, sur les remercîmens des acteurs : je me suis singulièrement trompé dans mes calculs.

Après huit mois d'attente, de rendez-vous manqués, etc., j'ai renoncé aux honneurs d'une lecture que je n'ai jamais sollicitée ni attendue aussi longtemps. Cependant ce n'étoit pas à moi que l'on faisait injure. La cause des obstacles que je rencontrois tenoit au choix de mon compositeur. Dès mon arrivée à Paris, j'avois cru donner encore une preuve de mon zèle en préférant un maître (M. Méhul) connu par des chefs-d'œuvre sur tous les théâtres lyriques. Quelle étoit mon erreur ! J'ignorois qu'il existât un schisme qui écarte sans miséricorde les premiers talens du Conservatoire : on ne me l'a point caché. On m'a dit que ma pièce, *sans avoir été entendue*, avoit été reçue ; mais qu'il falloit que je consentisse à donner mon ouvrage à un étranger arrivé depuis quinze jours, très peu célèbre dans son pays, et tout à fait inconnu à Paris. Cet étranger a peut-être beaucoup de mérite ; mais enfin j'ai dû avoir plus de confiance dans l'artiste dont la réputation est faite depuis si longtemps en France, et répandue dans tous les pays étrangers.

Quels que soient les grands talens qui brillent maintenant sur la scène lyrique, ce n'est pas, je crois, une raison pour en écarter les autres auteurs. Si tel avoit été pourtant le projet de l'administration, elle auroit dû faire graver en lettres d'or, sur le frontispice du théâtre, les noms des heureux destinés à l'embellir de leurs productions : alors, Méhul et moi, nous eussions renoncé à parcourir cette effrayante carrière.

Si je suis entré dans ces détails, c'est afin de prévenir les jeunes gens qui se destinent à la scène lyrique, d'avoir l'attention de ne pas choisir un compositeur parmi les Méhul, les Cherubini, qui sont maintenant au nombre des réprouvés.

Si j'ose ainsi me plaindre de l'administration qui régit maintenant ce théâtre, c'est que je suis convaincu que ces petites haines, ce peu d'égards que l'on a pour les auteurs, ces promesses vaines, ces rendez-vous inutiles, enfin tous les abus qui existent sont ignorés du chef principal, dont la politesse et le bon esprit sont généralement estimés [1].

L'auteur qui donne son poëme à un compositeur contracte à mes yeux un mariage indissoluble ; et comme mon compositeur, qui est mon ami, doit me convenir aussi sous le rapport du talent, je n'ai pas

[1] Il existait alors je ne sais quelle inimitié entre l'administration de l'Opéra et les grands artistes qui, comme Cherubini et Méhul, se trouvaient en quelque sorte à la tête du Conservatoire. Ce qui est certain, c'est que Méhul et Cherubini, particulièrement, étaient considérés à l'Opéra comme des ennemis, et qu'on n'en voulait point entendre parler.

cru devoir faire divorce avec lui : bien nous en a pris. Rejetés par le théâtre des Arts, nous avons trouvé un asile à la Porte-Saint-Martin. Il nous a suffi de déguiser notre opéra en mélodrame. Nous n'avons point à nous repentir de cette métamorphose. Ce théâtre naissant, par le talent de ses acteurs, de ses danseurs, par le soin qu'ils mettent aux représentations, est digne de fixer l'attention publique. M. Dumaniant, si connu par ses jolies comédies, est l'un de ses administrateurs. On est heureux d'avoir affaire avec de tels hommes ; ils savent au moins juger, accueillir et récompenser les productions des auteurs. Je dois aussi des remercîmens à tous les acteurs qui ont joué dans mon drame, particulièrement à MM. Dugrand, Brion, et Madame Pelletier. Dans cet hommage public, je serois coupable d'oublier M. Aumer, artiste de l'Opéra. Il est impossible de mieux entendre les idées d'un auteur, de plus soigner la composition de ses ballets, de mettre plus de charme dans ses tableaux ; ils produisent un tel effet à la représentation, que le public, par ses applaudissemens, s'est chargé du soin de lui témoigner ma reconnoissance.

Tout ceci, malheureusement, ne nous explique point de quelle façon Duval put s'y prendre pour utiliser, dans un mélodrame, la musique que Méhul avait composée pour un opéra. Tout ce qui était purement symphonique, c'est-à-dire ce qui servait aux marches, à la danse (très importante, d'ailleurs), aux évolutions scéniques, put sans doute être conservé ; mais la partie la plus importante du travail du compositeur, celle qui se rapportait à l'action, au chant proprement dit, dut certainement être sacrifiée, puisqu'il ne restait point trace de chant dans *les Hussites* ainsi transformés. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage fut représenté à la Porte-Saint-Martin le 25 prairial an XII (14 juin 1804), avec un vif succès.

CHAPITRE XII.

Le 1er janvier de cette année 1804, qui vit naître *les Hussites*, un recueil artistique, la *Correspondance des professeurs et amateurs de musique*, publiait la nouvelle que voici : MM. Gossec, Grétry et Méhul ont été nommés membres de la Légion d'honneur. » C'étaient les premiers musiciens qui étaient appelés à faire partie de l'ordre nouvellement institué par le premier consul. Peu de semaines après, Lesueur, Monsigny et Dalayrac étaient, à leur tour, nommés chevaliers de cet ordre[1]. C'est dans le même temps que, Paisiello s'apprêtant à retourner à Naples, le bruit se répandit que Méhul était choisi pour le remplacer comme maître de la chapelle du premier consul. « Le bruit se répand, disait le recueil que je viens de citer[2], que M. Paisiello va retourner à Naples, et que le citoyen Méhul le remplace. »

[1] On trouve au deuxième volume des *Récapitulations* de Bouilly, dans le récit intitulé *Vengeance de deux auteurs*, toute une longue anecdote sur cette nomination de Méhul comme chevalier de la Légion d'honneur. Cette anecdote assez étrange me semble absolument fantaisiste, d'autant qu'elle se rattache indirectement à la représentation d'*une Folie*, et que Bouilly, se souciant peu de la concordance des dates et de l'exactitude historique, y parle sans cesse de l'empereur et de l'impératrice, mettant en scène sans façon le souverain et la souveraine, rapportant des conversations singulières entre Méhul et l'empereur, etc. Or, la première représentation d'*une Folie*, où, selon Bouilly, « l'empereur » aurait ri « à belles dents », est du 5 avril 1802, la nomination de Méhul dans l'ordre de la Légion d'honneur est des derniers jours de 1803, et l'on sait que le sénatus-consulte qui conférait au premier consul la dignité d'empereur est du 18 mai 1804. Ce simple rapprochement suffit, je pense, à faire apprécier la véracité du récit de Bouilly.

[2] Numéro du 8 février 1804.

Effectivement, lorsque Paisiello eut pris la résolution de rentrer en Italie, Bonaparte offrit sa succession à Méhul, qui, dit-on, n'y voulut consentir qu'à la condition de partager avec Cherubini les fonctions de maître de la chapelle. Le premier consul, qui, s'il estimait Cherubini, n'aimait que médiocrement sa musique, ne voulut pas entendre parler de cet arrangement. Méhul alors refusa de la façon la plus positive, et c'est à la suite de ce refus que l'emploi fut offert par Bonaparte à Lesueur, qui l'accepta.

Toutefois, on pourrait supposer que la question ne fut pas tranchée avec autant de netteté et de rapidité, on pourrait croire que les pourparlers entre Bonaparte et Méhul durèrent un certain temps, et que même il fut un moment où Méhul put paraître investi des fonctions que pourtant il n'exerça jamais. Ce qui est certain, c'est que Méhul écrivit, pour la cérémonie du sacre et du couronnement de l'empereur, qui eut lieu à Notre-Dame le 2 décembre 1804, une messe dite « du couronnement », messe qui, à la vérité, ne fut pas exécutée, mais dont l'histoire est assez singulière.

Cette œuvre importante — d'autant plus importante qu'elle est la seule de ce genre qu'ait laissée Méhul — était restée complètement inconnue en France jusqu'à ces dernières années. C'est à M. l'abbé Neyrat, l'excellent maître de la chapelle de la primatiale de Lyon, qu'on en doit et la découverte et la récente publication. Cette découverte était signalée en ces termes, il y a quelques années, par notre ami Eugène Gigout, dans un article de la *Musica sacra* [1] :

Nous venons de lire, avec un très grand intérêt, une messe à quatre voix, *soli*, chœur, orchestre et orgue, intitulée : *Messe solennelle en la bémol*, que Méhul écrivit, paraît-il, en vue de la cérémonie du couronnement de Napoléon, mais qui ne fut pas exécutée en cette cir-

[1] Journal publié à Toulouse par M. Aloys Kunc, nº de mai 1879.

constance[1]. Nous ne croyons pas que cette messe de l'auteur de *Joseph* soit connue en France. C'est à la gracieuse obligeance de M. l'abbé Neyrat, qui l'a entendue à Presbourg, dans un des voyages studieux qu'il a l'habitude d'entreprendre chaque année, que nous devons de pouvoir en dire ici quelques mots. Elle fait partie du répertoire de la maîtrise de cette ville. C'est là que le savant maître de chapelle de Lyon, qui est, nul ne l'ignore, un compositeur distingué, a fait, pour la première fois, connaissance avec cette messe, dont le style l'a tout d'abord frappé, et qu'il a immédiatement demandé et obtenu l'autorisation d'en faire la copie, que, sur notre demande, il a bien voulu nous communiquer. Nous ne rechercherons pas par suite de quelles circonstances cette messe a été transportée en Autriche, qui, vraisemblablement, en a eu la primeur. Un officier, dilettante de la grande armée, l'avait-il emportée avec ses papiers et objets précieux pendant cette campagne de 1805, où la guerre se fit au pas de course? Cette hypothèse est d'autant moins inadmissible que cette messe du couronnement, alors dans toute sa nouveauté, pouvait fort bien se trouver, comme cela arrive souvent, chez quelque ami du compositeur. Peu importe, du reste, la voie qu'elle a suivie pour atteindre Vienne et Presbourg, puisque, à chaque page, le style de Méhul, qui tient à la fois de la manière de Haydn et de celle de Cherubini, se fait clairement reconnaître.

On y trouvera donc certaines formules, peut-être un peu vieillies, qui formaient, pour ainsi dire, comme la base de la musique française de cette époque, mais rehaussées par de profondes recherches harmoniques unies à un solide contrepoint et à de nombreux artifices de composition qui, loin de laisser péricliter l'inspiration, la soutiennent au contraire vigoureusement, puisqu'ils n'en sont que la conséquence logique. L'inspiration ne faiblit pas un seul instant dans tous les développements de cette œuvre importante, dont la parfaite unité ne le cède en rien à la hauteur de la conception. Six morceaux composent cette messe : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* et *Agnus*, tous plus ou moins développés, mais tous d'une grande pureté de forme, très clairs, très mélodiques, demandant à être travaillés avec beaucoup de soin, quoique n'étant que d'une difficulté moyenne d'exécution...

Dans cet article, M. Gigout formulait un vœu bien naturel : celui que M. l'abbé Neyrat voulût bien se décider

[1] Voici le titre exact, qui ne laisse aucun doute sur la destination de l'œuvre : *Messe solennelle en* la *bémol*, *pour quatre voix seules*, *chœur*, *orchestre et orgue*, composée pour le couronnement de Napoléon, par Méhul.

à livrer au public une œuvre si intéressante, aussi bien en ce qui touchait sa valeur propre que le nom de son auteur. M. Neyrat se rendit à ces instances, et publia en effet la messe de Méhul, en la faisant précéder d'une préface dont j'extrais les lignes suivantes, relatives à la façon dont elle fut retrouvée par lui :

... Il y a plus de quinze ans, je poussais jusqu'à Presbourg une excursion de vacances. Le regretté Fétis m'avait donné une lettre pour Hellmesberger, professeur au Conservatoire de Vienne, lequel m'avait aussi octroyé un mot de recommandation pour le maître de chapelle de l'église Saint-Martin, l'ancienne basilique du couronnement des rois de Hongrie, la cathédrale de Presbourg. Je ne pus rejoindre ce maître de chapelle ; mais en allant le chercher à son orgue, je visitai les archives de la maîtrise, et vis, étalée sur une table, une messe portant le nom de Méhul, notre illustre compatriote.

Ce nom, dans une contrée déjà assez lointaine, me surprit ; mais je fus bien plus surpris encore lorsque, de retour, je pus constater que les œuvres de Méhul pour l'église étaient jusqu'ici à peu près nulles, ou, du moins, que presque aucune n'était publiée. J'avais, d'ailleurs, été admis à connaître, dans les dernières années de sa vie, Mme veuve Méhul, qui a terminé à Lyon une longue existence de bonnes œuvres et de modeste piété, et je n'avais pu découvrir dans la bibliothèque de son mari trace d'aucune messe ni composition religieuse.

Dès lors, je mis dans mes projets de retourner à Presbourg. Ce projet, je ne pus l'exécuter que l'an passé (1878). Muni de lettres du docteur Hanslick, conseiller à la cour de Vienne, l'éminent critique musical, et de M. Kremser, le célèbre directeur de sociétés musicales, je me présentai chez le maître de chapelle de Presbourg, successeur de celui que j'avais vainement cherché quinze ans plus tôt. Mes démarches n'eussent-elles eu pour résultat que de me faire connaître M. Mayrberger, je serais loin de les regretter. C'est un grand artiste, professeur de mérite, d'une modestie et d'une amabilité qu'égalent son talent de professeur et son zèle désintéressé pour l'art religieux. La maîtrise qu'il dirige est une des plus importantes de l'Autriche-Hongrie tout entière. Il commande à un orchestre nombreux, et, chaque dimanche, quatre-vingts chanteurs et chanteuses (les jours de fête, le nombre en va jusqu'à cent quatre-vingts) obéissent à sa baguette de mesure.

La messe de Méhul, que M. Mayrberger nous appelait *miracolosa, con cuore scritta*, fait partie du répertoire habituel de cette maîtrise, à qui elle fut donnée, il y a quelque quarante ans, par un seigneur viennois. Si on ne peut suivre toute l'hégire de ce chef-d'œuvre, on ne

peut cependant ne pas y reconnaître la main de l'illustre maître : son style y paraît à chaque page et équivaut à la plus authentique signature.

D'après le titre, cette messe aurait été composée pour le couronnement de Napoléon Ier, en 1804 ; mais elle n'y a pas été exécutée, car Napoléon préférait à tous Lesueur, l'auteur d'*Ossian* et le chantre de la gloire guerrière, et, dit-on aussi, avait alors une certaine rancune contre Méhul[1]. Cette destination de la messe en question, ne peut, du reste, être douteuse ; l'allure martiale et le style décidé du *Benedictus*, morceau d'ordinaire doux et pieux, l'indique aisément, lorsqu'on sait qu'à ce moment se fait l'acte du couronnement.

M. Mayrberger fut assez obligeant pour agréer ma demande et m'aider à obtenir de Mgr le Recteur du chapitre que cette messe fût copiée. Nous avons trouvé à Presbourg, chez tous, le meilleur accueil et la plus grande complaisance ; on s'y étonnait fort que cette belle messe ne fût pas connue en France, et on comprenait sans peine mon désir de la mettre en lumière[2]...

Je n'entrerai pas dans un examen critique détaillé de cette œuvre remarquable ; je me contenterai d'en citer deux morceaux : le *Gloria*, qui est d'une ampleur superbe et d'un accent plein d'enthousiasme, et le *Benedictus*, dont la grandeur magistrale, le caractère en quelque sorte martial sont relevés encore par les dessins vigoureux d'un orchestre plein de puissance et d'éclat. Mais je ne sais si le hasard ne m'aurait pas donné jusqu'à un certain point l'explication du voyage fait en Autriche par la messe de Méhul et de son expatriation. Je vais du moins révéler un fait resté jusqu'ici inconnu, et qui peut-être contient la clef de ce petit mystère.

On sait que Cherubini, dont la célébrité alors, comme celle de Méhul, était européenne, fut appelé en 1805 à Vienne pour y écrire et y faire représenter deux opéras.

[1] Nous avons vu, à propos de *l'Irato*, ce qu'on peut penser de cette prétendue rancune.

[2] Voici le titre de l'édition française de la messe de Méhul : *Messe solennelle à quatre voix*, composée pour le couronnement de Napoléon Ier (1804) par Méhul, réduite pour orgue et publiée par les soins de M. l'abbé A. S. Neyrat, maître de chapelle de la primatiale et membre de l'Académie de Lyon (Paris, Lemoine, in-4o).

Il était en cette ville lorsque la foudroyante campagne d'Austerlitz y amena Napoléon. Les suites de cette campagne ne permirent pas à Cherubini de donner ses deux opéras ; il fit seulement jouer *Faniska*, et bientôt revint en France. Mais ce qu'on n'a pas su, ce qu'on n'a jamais dit jusqu'ici, c'est qu'à cette même époque, des négociations furent entamées avec Méhul, dans le but de l'engager à se rendre aussi à Vienne, après Cherubini, pour y écrire à son tour un opéra. J'ai trouvé la trace certaine de ce fait dans une lettre que Méhul, alors absent de Paris, adressait à son élève Gustave Dugazon, le fils de l'admirable actrice qui fut pendant tant d'années la gloire de l'Opéra-Comique. Dans cette lettre, écrite d'un ton très chagrin et très irrité, Méhul se plaint des tracasseries et des inimitiés dont il est la victime, et qui me semblent devoir se rapporter à l'ostracisme dont il se trouvait l'objet à l'Opéra et dont l'histoire des *Hussites* nous a donné une preuve. J'ai déjà dit qu'il existait alors, j'ignore pour quelle raison, une hostilité patente entre l'Opéra et certains maîtres puissants du Conservatoire, particulièrement Méhul et Cherubini. C'est évidemment à cette situation qu'a trait la lettre de Méhul, lettre non datée, mais qui, à n'en pas douter, fut écrite en 1805, puisqu'il y est question de la présence de Cherubini à Vienne[1] :

J'ai été extrêment touché, mon cher Gustave, des expressions vives de votre attachement pour moi. Si j'ai joui quelque fois du plaisir de vous être utile, je jouis maintenant du bonheur d'avoir acquis des amis dans mes élèves. Vous désirez mon retour et vous me le faites désirer. Je vis pourtant ici dans une tranquillité que je ne trouverai point à Paris. N'importe : avant huit jours, je reverrai la capitale. Si, comme je ne puis en douter, je retrouve les intrigues et les basses tracasseries qui m'affligeaient avant mon départ, je m'en consolerai au milieu de vous, je chercherai à les oublier en pensant à nos travaux, et en vous formant pour porter les derniers coups au mauvais goût et terminer une guerre qui devient de jour en jour plus scandaleuse par les succès

[1] Cette lettre a été publiée dans *l'Amateur d'autographes* du 1er février 1864.

que la médiocrité obtient à la tête des sots. De pareils triomphes ne peuvent être durables; le flambeau de la vérité n'a que des éclipses passagères, et quand l'épais nuage qui le couvre en ce moment sera dissipé, la troupe ou plutôt le troupeau qui vomit contre nous les injures et la calomnie rentrera dans le néant. Alors, mon ami, je serai vieux et usé; mais vous serez dans la force de l'âge et du génie, et en marchant dans la route qui vous aura été aplanie par nos efforts, vous n'oublierez pas vos devanciers. Vous les aimerez, vous les honorerez, et vous entourerez leur vieillesse de vos lauriers. Cette idée me ranime et me rendra assez de courage pour reprendre la plume et braver les orages que mes ennemis ont accumulés contre moi.

Je vous sais bon gré de regretter Cherubini; c'est sans contredit le premier compositeur de France. Il est très fâcheux qu'il nous quitte dans la lutte actuelle; mais il ne s'éloigne que momentanément, et il nous rapportera les deux ouvrages qu'il va composer à Vienne. *Il me marque que je dois faire le même voyage à son retour;* mais je ne me déciderai à ce parti qu'autant qu'il ne me sera plus possible de travailler ici. Adieu, bon Gustave. Je vous ai ouvert mon cœur, et je compte sur votre discrétion comme sur votre amitié. Cette lettre n'est que pour vous.

Je vous embrasse,

MÉHUL.

Méhul devait donc, au retour de Cherubini, entreprendre, lui aussi, le voyage de Vienne, pour y faire représenter un opéra. Il n'était pas décidé encore, ainsi qu'il le dit lui-même, et le traité n'était évidemment pas signé; mais sa lettre donne à penser que les négociations ouvertes à cet effet étaient poussées sérieusement, puisque Cherubini paraissait lui en parler comme si la chose était en principe arrêtée. Le projet n'eut pas de suites, et Méhul ne se rendit pas en Autriche; mais n'est-il pas permis de croire que c'est au cours de cette affaire, et par le fait des pourparlers engagés, qu'il aura envoyé à Vienne la messe inutilement composée par lui pour le couronnement de Napoléon, que cette messe, peut-être, aura été acceptée comme dédommagement et à la place de l'opéra qu'il refusait d'écrire, qu'elle lui aura été achetée, et que c'est ainsi que plus tard on l'aura pu retrouver à Presbourg? Cette succession de faits me semble se produire dans un ordre

naturel, et la supposition que j'émets ici pourrait bien approcher beaucoup de la vérité.

Quoi qu'il en soit, Méhul ne quitta pas la France, et si nous le voyons passer deux années dans une inaction apparente, il prendra bientôt sa revanche en faisant représenter coup sur coup, et dans le court espace de cinq mois, trois ouvrages à l'Opéra-Comique.

Marsollier presque à ses débuts avait donné en 1792, à la Comédie-Italienne, un opéra-comique en deux actes, *les Deux Aveugles de Bagdad*, dont la musique, au dire de Grimm, était « le coup d'essai d'un M. Meunier, violon de Montpellier[1]. » Cet ouvrage n'avait rencontré qu'un succès négatif, et le froid accueil du public l'avait empêché de prendre sa place au répertoire. Marsollier pourtant, homme soigneux sans doute et qui aimait à ne rien perdre, s'avisa, après vingt ans passés, de vouloir utiliser ce fruit perdu de sa jeunesse : il reprit donc et remania ses *Deux Aveugles*, les transporta de Turquie en Espagne, de Bagdad les fit passer à Tolède, amputa sa pièce d'un acte au cours de son voyage, et enfin confia à Méhul ce livret ainsi remis à neuf — ou à peu près. Méhul, qui, je l'ai dit déjà, avait le grand tort de n'être pas assez difficile dans le choix de ses poëmes, accepta celui-ci des mains qui lui avaient tracé celui de *l'Irato*, et l'embellit, on peut le dire, d'une musique charmante. L'œuvre une fois achevée fut mise aussitôt en répétitions à l'Opéra-Comique, les rôles furent distribués à Chenard, Solié, Martin, Mmes Desbrosses et Gavaudan, et *les Deux Aveugles de Tolède* firent leur apparition le 28 janvier 1806[2].

Tout remanié qu'il eût été, le livret de Marsollier ne s'en trouvait pas meilleur, et si *les Deux Aveugles de Tolède* excitèrent, le premier soir, une sorte d'enthousiasme, on peut affirmer que cet enthousiasme avait sa cause unique

[1] C'est Fournier, et non Meunier, que s'appelait ce musicien.

[2] Le spectacle était complété par *Alexis* ou *l'Erreur d'un bon père*, de Dalayrac. La recette de cette première représentation était de 2,686 fr. 10 c.

dans la belle partition de Méhul. « La musique de cet opéra a obtenu un grand succès, le poème a été supporté », disait le *Journal de Paris*, et cette opinion résume celle des contemporains. Il ajoutait : « C'est une composition riche, large et savante, qui fera la fortune de la pièce, et peut-être même du théâtre. » Après un premier compte-rendu très rapide, ce même *Journal de Paris* consacrait à l'ouvrage un second article, dans lequel il accentuait le dédain que lui inspiraient les paroles, en faisant ressortir l'impression profonde produite sur le public par l'œuvre du compositeur :

... C'est trop nous appesantir, disait-il, sur les défauts d'un pauvre poème dont personne n'osera faire l'éloge. Nous avons promis de consacrer un article particulier à la musique, et nous avons trop de plaisir à tenir parole pour ne pas abréger le préambule.

Depuis très longtemps il n'avoit été exécuté au théâtre Feydeau un ouvrage qui, sous le rapport musical, méritât autant d'attirer la foule des amateurs, et de fixer l'attention du petit nombre des véritables connoisseurs. Nous sommes intimement persuadés que cette belle composition, quoique vivement applaudie dès la première représentation, gagnera beaucoup encore à être entendue souvent. Cette épreuve est la pierre de touche des ouvrages réellement bons et beaux : nulle intrigue n'en prépara le succès, nul prestige n'est employé pour les maintenir au théâtre ; en un mot,

Le temps ajoute encore un lustre à leur beauté.

L'ouverture des *Deux Aveugles de Tolède* avoit singulièrement prévenu le public en faveur de l'ouvrage. Dès les premières mesures, le compositeur Méhul s'étoit nommé pour ceux qui connoissent son *cachet ;* et dès les premières aussi il avoit indiqué le lieu de la scène par une teinte de couleur locale. Le thème de cette ouverture est un boléro espagnol, du genre le plus gracieux et le plus piquant ; varié et ramené tour à tour avec un art infini, il forme un des plus délicieux morceaux qui soient sortis de la plume à laquelle nous devons déjà les ouvertures d'*Euphrosine*, de *Stratonice*, du *Jeune Henry*, etc. Les instruments à vent y sont employés avec un goût et un discernement exquis. De telles ouvertures sont de véritables prologues, bien différentes en cela de ces insignifiantes et monotones symphonies, dont les Italiens daignent se contenter, vu l'état déplorable où est resté chez eux la musique instrumentale.

Cette ouverture des *Aveugles de Tolède*, qui est restée

célèbre pendant un demi-siècle, est une des plus originales en effet qu'ait écrites Méhul ; les idées en sont particulièrement heureuses, et le rythme accompagnant du boléro, marqué avec le bois de l'archet par les seconds violons, est d'un effet extrêmement curieux et lui donne une couleur toute particulière. La partition, très fournie, renfermait d'ailleurs nombre de morceaux bien venus, et le *Journal de Paris*, après avoir apprécié la valeur de chacun d'eux, terminait ainsi son article : — « En récapitulant ce que nous venons de dire sur chacun des morceaux de cet opéra, nous nous trouvons autorisés à avancer que Méhul n'a peut-être point écrit d'ouvrage où il ait mis l'empreinte d'un génie plus fécond, d'un talent plus varié, plus universel. Que l'on daigne réfléchir à la prodigieuse diversité des genres qu'embrasse cette nouvelle production, et l'étonnement croîtra encore lorsqu'on aura reconnu que partout les fleurs sont semées à pleines mains ; que toujours l'orchestre est riche et savant ; que toujours, en un mot, l'harmonie et la mélodie se prêtent un appui mutuel. Le temps est enfin venu où, sans cette heureuse alliance, les compositeurs ne peuvent plus espérer que des succès éphémères. Quelque soit donc le sort à venir de la pièce des *Deux Aveugles*, la partition de Méhul restera pour faire les délices de l'amateur et servir de modèle à l'artiste ».

Il est véritablement fâcheux que la médiocrité, ou, pour mieux dire, la nullité du livret de Marsollier n'ait pu soutenir à la scène une production musicale aussi charmante. Elle lui porta grand tort au contraire, et arrêta dans son expansion un succès qui s'était annoncé de la façon la plus brillante. Du 28 janvier à la fin de l'année 1806, *les Deux Aveugles de Tolède* ne purent dépasser le chiffre de dix-neuf représentations ; on en fit une reprise le 28 octobre 1809, une le 22 mai 1810, mais il ne purent conquérir et conserver au répertoire la place que leur méritait leur haute valeur musicale.

On était à l'époque de la grande vogue en France des poésies d'Ossian. Bonaparte, qui s'était pris d'enthousiasme

pour les chants plus au moins authentiques du barde fameux, avait engagé deux grands peintres, Gérard et Girodet, à s'en inspirer dans deux compositions importantes. Le tableau de Girodet fut surtout remarqué, et un poëte, J.-B. de Saint-Victor, s'inspirant à son tour de celui-ci, traça le poëme d'un opéra en vers, intitulé *Uthal,* dans lequel il transportait à la scène les personnages et les fictions du chantre gaëlique. Puis il confia ce poëme à Méhul, qui le mit en musique, et *Uthal,* joué par Solié, Gavaudan Gaveaux, Saint-Aubin, Baptiste, Darancourt, Richebourg et M[me] Scio, fit son apparition à l'Opéra-Comique le 17 mai 1806, moins de quatre mois après la représentation des *Aveugles de Tolède.*

Mais on comprend à quel point un tel sujet était peu susceptible d'intérêt dramatique proprement dit, à quel point surtout il était mal placé sur une scène souriante et vive comme celle de l'Opéra-Comique. Ce fut toujours, je viens de le dire encore, le grand défaut de Méhul de ne pas s'inquiéter assez de la valeur intrinsèque ou scénique des poëmes qu'on lui proposait et qu'il acceptait trop volontiers. Celui d'*Uthal* était littéraire assurément, trop littéraire peut-être, mais il ne présentait aucune des conditions nécessaires à la réussite d'une œuvre théâtrale, et, une fois de plus, Méhul, malgré son génie, devait être condamné à n'obtenir que ce qu'on apelle un succès d'estime. Et pourtant, cette fois encore, c'est avec enthousiasme que le nom de Méhul fut salué par la foule à la première représentation, c'est avec un véritable élan d'admiration que la critique accueillit l'œuvre nouvelle et puissante qui sortait de ses mains. « La partie musicale, disait le *Mémorial dramatique,* a été accueillie avec transport ; chants nobles et purs, grands effets d'harmonie, tout s'y trouve pour produire le charme et l'illusion qui conviennent aux poésies d'Ossian. » Et le *Journal de Paris* : « Les paroles et la musique d'*Uthal* ont obtenu un grand succès. C'est un ouvrage du genre sérieux, plus convenable peut-être au théâtre de l'Académie impériale de musique qu'à celui de

la rue Feydeau, mais qui n'attirera pas moins de foule à l'un qu'à l'autre. Tous les airs et les morceaux d'ensemble, quelques romances exceptées, sont du style le plus élevé et de la plus savante facture ; le poème est conduit avec art, et versifié avec beaucoup de soin ; en un mot la représentation a été complètement satisfaisante. On a demandé les auteurs avec enthousiasme. »

Il est certain que si la partition d'*Uthal* ne brille pas précisément par la recherche et l'abondance des idées, elle se fait remarquer par des qualités solides, par une ampleur de formes magistrale, par une couleur pleine de poésie, par un style d'une rare puissance et d'une incomparable pureté. C'est dans *Uthal* que, voulant donner à son orchestre le caractère de mélancolie sombre qu'exigeait le sujet, Méhul imagina d'en supprimer les violons, comme trop brillants et d'un trop riche éclat, et de les remplacer complètement par des altos[1]. C'était dépasser le but, et se condamner à une sonorité contrainte et voilée qui amenait forcément la monotonie ; aussi est-ce là ce qui provoqua chez Grétry, présent à la représentation et toujours disposé à la raillerie envers ses confrères, cette exclamation pittoresque et maligne : *J'aurais donné un louis pour entendre une chanterelle !*

En parlant de cet ouvrage, pour lequel il ne montre d'ailleurs qu'une médiocre sympathie, Cherubini fait les réflexions suivantes : — « Depuis quelque temps, ceux qui étaient jaloux de la réputation et des succès de Méhul lui reprochaient de n'avoir pas fait des études assez profondes dans la composition. Méhul eut la faiblesse d'être sensible à ces reproches, et à dater à peu près de l'époque où il avait composé *Joanna*, il crut nécessaire de prouver qu'il avait fait ces études, en introduisant inconsidérément dans ses compositions des formes trop scolastiques, et pédantes pour la musique de théâtre, avec lesquelles il en alourdis-

[1] Deux parties d'altos divisés, dans tout le cours de la partition, tiennent lieu des parties de premiers et seconds violons.

sait l'effet. Depuis ce tems il n'a pas cessé de suivre cette méthode, prétentieuse et nuisible, dans tous les opéras qu'il a composés, soit sérieux, soit comiques. » Ces réflexions me confirment dans la pensée que j'ai exprimée, que la notice sur Méhul, d'où elles sont tirées, a été écrite par Cherubini à l'usage de Quatremère de Quincy et pour venir en aide à celui-ci lorsqu'il dut, à l'Académie des Beaux-Arts, prononcer l'éloge de l'auteur de *Joseph*. On les retrouve en effet en substance dans cet éloge, et c'est ici que se présente un fait assez singulier. Quatremère de Quincy, prenant texte de la remarque faite par Cherubini, en forçait un peu l'expression, et disait dans son éloge de Méhul : — « Qui croirait qu'âgé de plus de quarante ans, après les plus éclatants succès, il aurait eu assez de confiance en ses ennemis pour se laisser persuader par eux, comme l'envie se plaisait à le répandre, que ses anciennes études de composition n'avaient pas eu assez de profondeur ; qu'il n'avait pas assez de science, ou qu'il en était trop économe ? et il eut la complaisance de se tourmenter, soit à donner au public, *soit à acquérir pour lui-même des preuves du contraire.* »

Mais voici où la chose se complique. Partant de cette dernière phrase du biographe académique, Fétis, qui avait souvent une singulière manière d'écrire l'histoire, va beaucoup plus loin que lui et ne craint pas d'affirmer bravement, dans sa notice sur Méhul, que ce grand homme, depuis longtemps au comble de la gloire, se remit pourtant, pour répondre aux critiques dont il était l'objet, à de véritables travaux d'écolier, et s'appliqua à faire ou à parfaire des études de contrepoint et de fugue qu'il aurait trop négligées dans sa jeunesse. Et pour justifier son assertion, pour lui donner un point de départ intéressant, pour pouvoir construire à sa guise une sorte de petit roman très ingénieux sans doute, mais dont les faits n'ont que le tort d'avoir été puisés dans son imagination, Fétis donne pour cause et pour prétexte à la conduite de Méhul le grand succès que Cherubini avait remporté à Vienne

avec *Faniska*[1]. Voici le petit récit qu'il fait sur ce sujet :

C'est vers le temps où *les Aveugles de Tolède* furent composés, que Cherubini se rendit à Vienne pour y écrire son opéra de *Faniska.* Les journaux allemands exprimèrent alors une admiration profonde pour l'auteur de cette composition, et le proclamèrent le plus savant et le premier des compositeurs dramatiques de son temps. Méhul, qui jusqu'alors avait été considéré comme son émule et son rival, souscrivit à ces éloges ; mais quiconque l'a connu sait combien lui coûta un pareil aveu : il ne le fit que par ostentation de générosité et pour cacher son désespoir. Dès ce moment, il prit la résolution de ne rien négliger pour acquérir cette science des formes scolastiques qui lui manquait, et dont le nom l'importunait. Il ne voyait pas que la véritable science en musique consiste bien moins dans des connaissances théoriques dont on charge sa mémoire, que dans une longue habitude de se jouer de ses difficultés, habitude qu'il faut contracter dès l'enfance, afin d'être savant sans y penser et sans gêner les inspirations du génie. Quoi qu'il en soit, *Méhul se mit à lire des traités de fugue et de contre-point, et à écrire des formules harmoniques,* comme aurait pu le faire un jeune élève. Il en résulta qu'il perdit la liberté de sa manière, et que ses compositions s'alourdirent. Ses accompagnements, surchargés d'imitations basées sur la gamme, prirent une teinte de monotonie qui se répandit sur ses ouvrages.

Fétis étant à peu près jusqu'ici le seul écrivain qui ait parlé sérieusement de Méhul, les historiens de l'avenir pourraient tenir ses affirmations pour paroles d'évangile, si l'on ne faisait en sorte de les mettre en garde contre sa trop grande facilité d'invention et contre les entraînements de son imagination parfois intempérante. En cette question, la vérité réside évidemment dans les paroles de Cherubini, qui reprochait à Méhul non d'être ignorant en musique, non de s'être efforcé d'acquérir la science qui lui manquait, comme le prétend Fétis, mais d'avoir abusé et d'avoir trop volontiers fait montre de celle qu'il possédait. La différence est à noter, et il n'était point inutile de la faire ressortir.

[1] Il faut ici bien remarquer que Cherubini place la préoccupation de Méhul à l'époque de l'apparition de *Joanna*, c'est-à-dire en 1802, et que *Faniska* ne fut représentée à Vienne qu'en 1805.

Pour en revenir à *Uthal*, au sujet duquel Cherubini nous a aidé à éclaircir cette question intéressante, il faut bien constater que cet ouvrage n'obtint, en dépit de sa haute valeur et du grand accueil qui lui était fait par les artistes, qu'un succès presque négatif, dû au caractère triste et sombre du poëme, dont le genre était absolument déplacé à l'Opéra-Comique. C'est à grand'peine qu'il obtint une quinzaine de représentations dans sa nouveauté, et il ne fut pas plus heureux lors d'une reprise qu'on en fit le 31 mars 1808. Méhul était décidément dans une mauvaise veine, que ne put conjurer le troisième ouvrage qu'il donna dans le cours de la même année[1].

Cet ouvrage avait pour titre *Gabrielle d'Estrées* ou *les Amours d'Henri IV*. Il était en trois actes, et les paroles en étaient dues à Saint-Just, qui avait été mieux inspiré lorsqu'il avait fourni à Boieldieu les poëmes de *Zoraïme et Zulnar* et du *Calife de Bagdad*. Cette fois encore le musicien se trouva victime des faiblesses de son collaborateur, et l'on s'en rendra compte par cet article que *le Journal de Paris* consacrait au nouvel opéra : — « *La Mort d'Henri IV* vaut mieux que ses amours : je n'ai rien vu de plus platement écrit, de plus misérablement conçu, de plus longuement ennuyeux que l'opéra soit-disant comique (*Gabrielle d'Estrées*), représenté avant-hier, pour

[1] A la première représentation d'*Uthal*, le spectacle était complété par *les Dettes*, petit opéra de Champein, et la recette s'éleva à 1,677 francs 10 centimes. — St-Victor fit précéder l'édition de son poème d'une dédicace affectueuse à Girodet, et d'une assez longue préface destinée à le défendre contre certaines critiques qui lui avaient été adressées, et qu'il terminait ainsi : — « J'espère qu'on me pardonnera cette courte défense d'un ouvrage auquel je n'attache d'ailleurs que l'importance qu'il mérite. Mon but, en composant ce petit nombre de scènes, était de fournir à un grand compositeur une couleur et des effets nouveaux. J'y ai réussi, et cette faible production, qui n'était rien sans lui, est devenue, par ses chants sublimes, un monument précieux et durable. » Enfin, je dois dire qu'une parodie d'*Uthal*, due à Joseph Pain et Vieillard et intitulée *Brutal* ou *Il vaut mieux tard que jamais*, fut représentée au Vaudeville le 31 mai 1806, deux semaines, jour pour jour, après l'apparition de l'opéra de Méhul.

la première fois, au théâtre Feydeau, et qui, en dépit du sens commun, a obtenu une sorte de succès, grâce à la musique de Méhul. Méhul a fait là un vrai miracle ; c'est, sans doute, très glorieux pour lui ; mais, au nom de l'art dramatique, dont la décadence n'est déjà que trop sensible, on pourrait prier le compositeur de mieux employer sa musique, et de ne pas accoutumer ainsi nos jeunes auteurs à compter sur le génie d'Orphée pour la réussite de leurs sottises. Je dis plus, Méhul lui-même ne doit pas jouer ce jeu plus long-temps, car son talent pourrait y perdre ; le musicien le plus habile doit avoir besoin d'inspiration. Rien n'est pis que de *mâcher à vide*, a dit un fameux gastronome, et l'on commence à sentir, déjà, que la musique de *Gabrielle d'Estrées* manque de force, faute d'aliment. On peut compter dans cet opéra quatre ou cinq morceaux dignes de leur auteur, sous le rapport de la composition ; mais dans tout le reste, plus de Méhul [1]. »

Il y a beaucoup de vrai dans cet article un peu amer. Aussi, non-seulement *Gabrielle d'Estrées* ne put-elle se soutenir à la scène, mais la faiblesse du poëme était telle que six représentations seulement en furent données, dont la première eut lieu le 25 juin 1806. Et cependant, la pièce était jouée par les meilleurs acteurs que comptait la troupe alors si riche de l'Opéra-Comique : Elleviou (Henri IV), Solié (d'Estrées), Gaveaux (Crillon), Moreau (Eloi), Mme Saint-Aubin (Gabrielle) et Mme Gavaudan (Estelle). Mais rien n'y fit, et en dépit de tous les efforts, de tous les bons vouloirs, l'insuccès final fut complet [2].

Méhul jouait vraiment de malheur, et l'on peut dire que rarement artiste énergique et bien doué se vit poursuivi par le sort avec tant d'âpreté qu'il l'était depuis quelques années. Des derniers ouvrages donnés par lui, aucun n'avait pu fournir carrière, aucun n'avait pu dompter la fatalité,

[1] *Journal de Paris*, 27 juin 1806.

[2] Le spectacle de la première représentation était complété par *Stratonice.* La recette fut de 3,909 fr. 10 cent.

aucun n'avait vu se renouveler, même de loin, les beaux jours, les jours brillants et pleins d'espoir d'*Euphrosine*, de *Stratonice* et d'*Ariodant*. Était-ce épuisement, lassitude, impuissance prématurée chez le compositeur ? Non, car nous allons voir bientôt Méhul prendre avec éclat la revanche qui lui était due, et, lutteur superbe, vaincre enfin par un coup de génie les rigueurs du destin qui le frappait d'une façon si cruelle. Nous voici arrivés à l'époque de son plus beau triomphe, et l'apparition prochaine de ce chef-d'œuvre : *Joseph*, qui marque le point culminant de sa carrière, va mettre le sceau à la gloire d'un des plus grands musiciens — sinon le plus grand — dont la France puisse être fière et justement s'enorgueillir.

CHAPITRE XIII.

Qui connaît aujourd'hui le *Joseph* de Bitaubé, ce « poème en prose », — en mauvaise prose, — plus que centenaire à l'heure présente, puisque sa première édition remonte à 1786, et qui, aux environs de 1830, faisait encore partie de ce qu'on pourrait appeler les classiques de l'enfance ? Pauvre *Joseph*, comme il est délaissé maintenant, et qui s'aviserait de le lire ! Il me souvient pourtant qu'au temps de ma prime jeunesse cette fantaisie me prit un jour, et je lus *Joseph*, comme j'avais lu *Télémaque*, comme j'avais lu *Estelle et Nemorin*, et *Paul et Virginie*, mais en y prenant moins de plaisir. Il ne manque cependant pas d'un certain talent dans ce « poème en prose », et tout au moins peut-on dire que la moralité en est irréprochable. Mais quelle forme, grands dieux ! quel style à la fois filandreux et boursouflé, et comme cela semblerait aujourd'hui démodé et rococo !

Il n'en était pas de même en 1806, où l'œuvre de Bitaubé n'était encore âgée que de vingt printemps. L'Empire avait « relevé les autels » renversés par la Révolution, les églises s'étaient rouvertes, prier n'était plus un crime, on revenait aux choses de la Bible, et les lectures se ressentaient du changement qui, depuis le Directoire, s'était opéré dans l'état de la société française un instant affolée. En de telles circonstances, *Joseph* retrouva tout naturellement la faveur qui l'avait abandonné ; il la retrouva même si bien qu'il se mit tout à coup à inspirer les auteurs dramatiques d'une façon presque désordonnée, et que nos théâtres se virent inondés de *Josephs* de toute sorte. Ce

fut d'abord, à la Gaîté, un *Pharaon* ou *Joseph en Égypte*, drame en trois actes, qui fut représenté le 22 juillet 1806; ce fut ensuite, à la Comédie-Française, un *Omasis* ou *Joseph en Égypte*, tragédie en cinq actes de Baour-Lormian, qui vit le jour le 13 septembre suivant et qui, malgré la présence de Talma et de Mlle Mars dans les deux rôles principaux, ceux d'Omasis et de Benjamin, n'obtint guère plus de succès que le précédent drame. Ce fut enfin, à l'Opéra-Comique, *Joseph*, ouvrage en trois actes dont Alexandre Duval avait écrit le poëme et Méhul la musique, et qui fut offert au public le 17 février 1807. On avait eu le bon goût de ne pas qualifier ce nouveau *Joseph* d'« opéra-comique », car je laisse à penser s'il pouvait y avoir là-dedans le plus petit mot pour rire, et l'affiche l'inscrivait de cette façon : « drame en trois actes, mêlé de chant. » Mais ces trois *Josephs*, et aussi une parodie d'*Omasis* donnée au Vaudeville sous le titre d'*Omazette*, ne devaient pas, paraît-il, clore définitivement la série. A l'Opéra même on attendait un nouveau *Joseph*, celui-ci sous forme de ballet (!), et si ce dernier venu ne parvint pas à voir les feux de la rampe, du moins en fut-il sérieusement question, ainsi qu'on peut s'en convaincre par ces lignes que publiait alors le *Courrier des Spectacles* :

Jamais la maison de Jacob n'a été fêtée avec autant de ferveur que depuis un an ; son culte se trouve partout, aux boulevards, aux Français, à l'Opéra-Comique. Si l'on en croit les bruits publics, on lui prépare encore de nouveaux autels. La muse lyrique se ranimera pour elle à l'Académie impériale de musique ; Terpsichore même doit se convertir, se faire juive, et danser en faveur d'Abraham, d'Isaac et de Jacob. Ces honneurs rendus aux patriarches des Hébreux et ceux qu'on leur prépare me rappellent la plaisanterie d'un homme jovial qui voulait remettre un placet au Régent. Il s'était embusqué au Palais-Royal ; le prince sort :

— Permettez que je présente ce placet à Votre Altesse Royale.

— Je ne puis rien recevoir.

— Souffrez que je vous le déclame, car il est écrit en vers.

— Je n'aime pas la déclamation.

— Je vous demande la permission de le chanter.

— Je ne me sens pas disposé ce matin en faveur de la musique.

— Eh bien ! Monseigneur, souffrez au moins que je vous le danse.

— Un placet dansé ! le fait est curieux. Eh bien ! dansez donc le placet.

L'auteur le dansa, et obtint sa demande. *Joseph* sera donc présenté, déclamé, chanté et dansé. Si l'on en fait autant pour le *Joseph* du Nouveau Testament, nous aurons pour longtemps des sujets d'édification[1].

Joseph, pourtant, dut se contenter d'être récité, déclamé et chanté. Il ne fut point dansé. Et c'est vraiment dommage. Voit-on d'ici le vertueux ministre de Pharaon se livrant, pour calmer ses douleurs, aux douceurs du jeté-battu, l'austère Ruben cultivant le fouetté de face, le sombre Siméon traduisant ses complots en arabesques ou en ronds de jambe, et le vénérable Jacob lui-même s'efforçant de réparer les injustices du sort en battant des entrechats à sept !

Ce qu'il y a d'assez singulier dans l'abondance de ces *Josephs* qui s'abattaient en troupes serrées sur nos divers théâtres, c'est que, à l'encontre de l'ordinaire, l'imitation n'y était pour rien. Il est bien évident que Baour-Lormian ne s'avisait pas de copier la Gaîté lorsque, sept semaines après l'apparition du *Pharaon* de celle-ci, il donnait son *Omasis* à la Comédie-Française. Le *Joseph* d'Alexandre Duval ne fut pas davantage une imitation lyrique de ce dernier, car il dut sa naissance un peu au hasard et ne fut que le résultat d'une sorte de défi. Personne jusqu'à ce jour n'a eu l'idée de faire connaître, d'après l'auteur lui-même, les détails de l'enfantement de ce *Joseph*, détails qui ne manquaient pourtant ni de piquant ni d'intérêt, et qu'il était facile de trouver dans la préface que Duval a écrite pour sa pièce en la reproduisant dans l'édition de ses œuvres complètes[2]. On y aurait vu tout d'abord que le livret de *Joseph* était primitivement conçu en vue de l'Opéra, auquel il convenait assurément beaucoup mieux qu'à l'Opéra-Comique, et on aurait eu les raisons de la

[1] *Courrier des Spectacles*, du 18 février 1807.

[2] Paris, Barba, 1822-1829, 9 vol. in-8°.

simplicité un peu trop élémentaire de l'action et de son uniformité. Mais je vais précisément laisser parler Duval et lui emprunter son récit :

Le lendemain de la première représentation du *Joseph* de M. Baour-Lormian, dit-il, je dinais, avec plusieurs auteurs et quelques artistes, chez Madame Gay, où l'on était toujours sûr de trouver la plus aimable réunion, et d'entendre d'agréables discussions sur les lettres et sur les arts[1]. Chacun des convives jugeait, selon sa manière de voir, la pièce de mon confrère ; et, quoiqu'ils fussent tous d'accord sur la beauté de la poésie et le mérite de l'ouvrage, ils y trouvèrent je ne sais quel défaut qu'ils ne pouvaient définir, mais qui nuisait à l'ensemble de cette belle tragédie. Comme un autre, je voulus dire mon avis sur cet ouvrage, et je crus expliquer le défaut qu'ils lui reprochaient, en assurant que l'amour, que l'auteur avait introduit dans ce sujet patriarcal, affaiblissait le premier intérêt, qui est la piété filiale. Tous se récrièrent contre mon opinion ; ils prétendirent que le sujet était trop simple pour que l'auteur pût se dispenser d'inventer une conjuration et un amour qui pussent fournir de l'aliment pour cinq actes ; que si, en effet, la simplicité du sujet ne nous offrait pas matière suffisante pour une grande tragédie, il fallait se régler d'après cela, et ne pas étendre le sujet au-delà de sa proportion ; que je convenais que ce sujet, si intéressant dans la Bible, n'offrait que la reconnaissance des frères, et que tout ce que l'on pouvait se permettre, c'était de faire arriver Jacob en Égypte, et de le rendre témoin du pardon que Joseph accorde à ses frères ; mais qu'au reste tout autre sentiment qui pouvait distraire de cet intérêt de famille, devenait un hors-d'œuvre dangereux pour l'ouvrage, et qu'il fallait tout le talent et le style de Baour-Lormian pour avoir pu triompher de l'obstacle qu'il s'était créé lui-même. Méhul, qui était au nombre des convives, nous écoutait avec une attention particulière ; mais quand il vit que la discussion allait bientôt cesser, il voulut la ranimer, et, avec cette finesse et ce genre d'une aimable raillerie qu'il possédait si bien, il soutint, par un motif qu'on devinera bientôt, que, tout en adoptant quelques-unes de mes idées, il était impossible de traiter ce sujet sans y coudre quelque épisode ; qu'au reste, rien n'empêchait de tenter une épreuve qui ne pouvait tourner qu'à l'avantage du public ; que si l'on avait fait une tragédie de *Joseph*, on pouvait bien en faire un opéra ; qu'il ne connaissait pas de sujet plus propre à donner du style et de l'intérêt à la musique ; et que, puisque je me trouvais d'une opinion contraire à

[1] Mme Sophie Gay, mère de Mme de Girardin, femme aussi charmante par son esprit que distinguée par son talent d'écrivain et de musicienne.

celle de tout le monde, il me portait le défi de lui faire de ce pieux *Joseph* un opéra en trois actes. Madame Gay appuya cette idée avec toute la chaleur et le charme qu'elle porte dans une conversation; et pour avoir mis quelque opiniâtreté à soutenir mon opinion, je fus condamné par tout le monde à fournir la preuve qu'on pouvait faire un *Joseph* sans conspiration et sans amour. On voulut plus ; on m'assigna le temps où je devais lire l'ouvrage; et comme il était question d'un grand opéra, on convint seulement qu'on me dispensait, pour tout ce qui tenait au récitatif, d'apporter les vers tout façonnés. Afin de ne pas passer pour un Gascon, je fus bien obligé de me résigner à tout ce qu'on ordonna. Toute la société, contre laquelle j'avais disputé avec la chaleur que donne la conviction, fut ajournée à la quinzaine, avec injonction de venir siéger au même tribunal, et moi de *comparoir* pour me voir juger et condamner par mes pairs à telle amende qu'il plairait au tribunal littéraire de m'infliger.

Cette plaisanterie, comme tant d'autres de ce genre, suffisait, dans cette maison où l'esprit et la grâce ne cessaient de fournir des bons mots, à nous faire passer une soirée très agréable : aussi tout le monde s'en alla-t-il très content, excepté moi qui, cheminant avec ce bon Méhul, me reprochais en riant mon entêtement, et prévoyais déjà tout le travail, peut-être inutile, qu'il allait me causer. Cependant, arrivé chez moi, je me mis à réfléchir à la manière dont je traiterais le sujet ; et, comme il m'était positivement défendu d'emprunter aucun épisode, puisque c'était là le motif de notre discussion, et qu'il me fallait cependant amener des situations fortes et intéressantes, je ne trouvai d'autre moyen d'y parvenir que de faire un réprouvé de Siméon et un aveugle de Jacob. Une fois cette donnée admise, je fus tout surpris de la facilité que je trouvai à faire marcher mon action. Mon furieux Siméon formait un contraste avec la douceur un peu monotone de Joseph, et la perte de la vue dans mon père Jacob m'offrait l'occasion toute naturelle d'employer ces méprises de personnages, qui sont d'une si grande ressource pour amener des situations plus ou moins intéressantes. On se doute bien que, mon plan fait, je ne tardai pas à finir l'ouvrage. J'allai moi-même presser le tribunal de se réunir ; et, la lecture faite de mon drame, on convint d'une voix unanime que j'avais gagné ma cause, et qu'on pouvait faire un *Joseph* sans étendre l'action par des épisodes étrangers au sujet.

Je n'entrerai dans aucun détail sur les beautés musicales de cet ouvrage : c'est sans contredit le chef-d'œuvre de Méhul ; mais je répondrai au reproche qu'on me fit dans le temps, d'avoir porté à l'Opéra-Comique un sujet qui, par son spectacle et le *grandiose* de sa musique, appartenait tout à fait au grand Opéra. Lorsque je fus condamné par l'arrêt d'une joyeuse société à composer mon *Joseph*, il était bien entendu que je travaillais pour notre grande scène lyrique ; mais

lorsque mon aréopage eut entendu ma pièce telle qu'elle est maintenant, il fut décidé qu'on ne changerait point le dialogue en récitatif, et qu'on jouerait ainsi la pièce au théâtre Feydeau. Je crois bien que Méhul, qui était encore à cette époque en querelle avec l'administration de l'Opéra, avait secrètement gagné nos juges : car ils parvinrent à me faire consentir à cette substitution de théâtre à force de raisonnements ; et sans doute ma paresse ordinaire m'y décida tout à fait. Ma pièce fut jouée et obtint beaucoup de succès à Paris ; mais elle rapporta au théâtre très peu d'argent ; elle fit au contraire la fortune de tous les directeurs de province : ce qui prouve incontestablement que les idées religieuses ont beaucoup plus de succès dans les départements que dans la grande capitale ; et j'avoue que je la crois malheureusement tant soit peu impie, malgré tous les soins que l'on prend de la rappeler aux vertus du bon vieux temps, et à cette simplicité de mœurs patriarcales que l'on ne retrouve plus, comme chacun sait, que parmi les ministres de notre sainte religion.

Pour qui connaît les opinions politiques et philosophiques d'Alexandre Duval, le dernier trait cache une pointe évidente d'ironie. Mais il importe peu. Ce qui est plus intéressant, ce sont les trois points suivants : 1° l'ouvrage avait été formellement conçu en vue de l'Opéra, et, s'il fut joué à l'Opéra-Comique, ce fut un peu par le fait de Méhul, dont les relations avec notre grande scène lyrique continuaient d'être tendues comme elles l'étaient depuis longtemps ; 2° l'absence si fâcheuse, dans le livret de *Joseph*, de tout épisode incidentaire, est le fait volontaire d'Alexandre Duval et le résultat de la gageure qu'il avait tenue, un peu par esprit paradoxal et de contradiction ; 3° enfin, Duval n'ayant eu que quinze jours pour tracer son poëme, celui-ci n'ayant dû, par conséquent, se trouver à peu près en état que vers la fin de septembre 1806, et la première représentation de *Joseph* ayant eu lieu le 17 février 1807, il en résulte, si l'on tient compte du temps nécessité par les études, les répétitions, la mise en scène, que Méhul n'a guère pu employer plus de deux mois à écrire un chef-d'œuvre aussi admirable, admirable non-seulement en ce qui concerne la forme et la couleur générale de l'œuvre, mais aussi pour ce qui est du caractère profondément expressif et puissamment pathétique de l'inspiration.

Il faut convenir, en présence d'un tel fait, que le génie de Méhul était vraiment exceptionnel.

Il faut avouer aussi que les auteurs étaient plus heureux en ce temps-là qu'aujourd'hui. Quel exemple pourrait-on citer en effet, à l'heure présente, d'un ouvrage de l'importance de *Joseph*, écrit, mis en musique, reçu, étudié, répété et offert au public dans le court espace de quatre mois et demi ? Mais à cette époque on avait, dans nos théâtres lyriques, l'habitude d'un travail actif et efficace ; et il arrivait que deux auteurs ayant terminé une pièce et la portant au théâtre auquel ils la destinaient, la faisaient recevoir aussitôt, la voyaient mettre immédiatement en répétition, et avaient la joie de la voir représenter sans qu'on eût pâli sur elle pendant six mois et plus. Temps fortunés, bienheureux auteurs !

Ces auteurs jouissaient encore, à cette époque, d'un autre avantage : ils n'étaient point fatigués, comme aujourd'hui, par les indiscrétions et les commérages des journaux, déflorant toute œuvre nouvelle longtemps avant sa venue à la scène et ne laissant au public la possibilité d'aucune surprise, d'aucun imprévu. Voici de quelle façon réservée, six jours avant la représentation de *Joseph*, une feuille spéciale, le *Courrier des Spectacles*, en parlait pour la première fois et annonçait sa prochaine apparition : — « On annonce à l'Opéra-Comique un ouvrage en trois actes, intitulé *Joseph*. C'est un de ces nombreux Joseph dont nous avions déjà parlé dans ce journal. Ce sujet est déjà bien usé ; mais on le dit traité par les deux auteurs qui ont peut-être montré le plus de talent sur le théâtre Feydeau, et le talent peut tout rajeunir. Elleviou joue le rôle principal dans cette pièce ; voilà déjà de quoi présumer en faveur du succès[1]. »

Non-seulement Elleviou, mais tous les meilleurs artistes de l'Opéra-Comique, dont la troupe alors était admirable, avaient tenu à honneur de participer à l'exécution de

[1] *Courrier des Spectacles*, du 11 février 1807.

Joseph, dont voici la distribution, telle que la donnaient les journaux :

Jacob	Solié.
Joseph	Elleviou.
Ruben	Gaveaux.
Siméon.	Gavaudan.
Nephtali	Paul.
Utobal	Darancourt.
Un officier	Allaire
Benjamin	Mme Gavaudan.
Une jeune fille	Mlle Aglaé Gavaudan.

Ce dernier personnage d' « une jeune fille » n'était pas un rôle, mais un simple coryphée, ayant une partie spéciale dans certains morceaux d'ensemble. En réalité, il n'y avait pas un rôle de femme dans *Joseph*, et pour offrir aux spectateurs la vue d'un visage féminin, il avait fallu faire de Benjamin un travesti et le confier à Mme Gavaudan, ainsi que cela avait été fait d'ailleurs à la Comédie-Française, où Mlle Mars avait été chargée du même personnage.

La première représentation de *Joseph* fut une véritable solennité artistique. Elle était attendue avec une extrême impatience, le grand nom de Méhul, si justement admiré de tous, excitant toujours de la façon la plus vive l'intérêt et la curiosité du public. Bien que le spectacle commençât par *la Mélomanie*, charmant petit ouvrage de Champein, mais datant de vingt-cinq ans et usé jusqu'à la corde, l'empressement avait été tel que, comme nous allons le voir par le compte-rendu d'un journal, « dix minutes après l'ouverture des bureaux, toutes les places étaient occupées »[1]. Cette première représentation fut un triomphe éclatant pour le compositeur, triomphe qui fut malheureusement de peu de durée tout d'abord, les défauts du poëme, défauts inhérents au sujet et à la façon dont il avait été traité, portant tort, en dépit de la bonne volonté du public, à une

[1] La recette fut de 4,644 fr. 10 c.

partition admirable et qui constitue l'un des plus beaux chefs-d'œuvre qui aient jamais paru sur une scène lyrique. Voici comment le *Journal de Paris* rendait compte de la soirée :

La fortune de *Joseph* ne l'abandonne pas. Heureux dans la Bible, heureux dans un poëme en bonne prose(!) de M. Bitaubé, heureux dans une mauvaise tragédie en très beaux vers, de M. Baour-Lormian, il l'est encore, et pour le moins autant, dans l'opéra nouveau de MM. Alex. Duval et Méhul. — Grand succès (paroles et musique). Un peu de vide dans le dialogue, quelques répétitions de mots et de mouvemens, quelques situations trop prolongées, une teinte un peu monotone, mais aussi un intérêt bien gradué, des tableaux touchans, de fort belles scènes. — Musique d'un beau caractère, de grands effets d'harmonie entremêlés de chants simples et délicieux ; une prière du matin ravissante ; deux romances pleines d'expression et qui ont fait verser des larmes, celles de Joseph (au 1er acte), et de Benjamin (au 2e) ; costumes et décorations magnifiques. — La pièce est jouée d'une manière très satisfaisante par Elleviou (Joseph), Gavaudan (Siméon), Solié (Jacob), et Mme Gavaudan (Benjamin). — L'auteur a le mérite, plus grand qu'on ne pense, de tirer ses effets dramatiques du propre fonds de son sujet, sans y mêler le moindre épisode, et de fournir un intérêt suffisant à ses trois actes avec l'action la plus simple et la plus directe. Il est vrai qu'il a été en cela bien habilement secondé par le compositeur, et que les beaux airs, les beaux morceaux d'ensemble de celui-ci, arrivent souvent fort à propos pour ranimer des scènes prêtes à languir. Le second acte est le moins bon, parce que l'auteur des paroles, craignant de le faire trop court, y a mis un peu de remplissage ; mais quelques coups de ciseaux le rendront excellent. Le dénouement est extrêmement simple ; mais il plaît, il produit une vive sensation. Les auteurs ont été demandés à grands cris, et nommés. — L'affluence des spectateurs était telle que, dix minutes après l'ouverture des bureaux, toutes les places étaient occupées [1].

Cet article nous donne la note exacte et sincère de l'impression produite sur le public de la première représentation. La seconde fut encore très brillante, ainsi que nous l'apprend un autre journal : — « La seconde représentation de *Joseph* a eu le même succès que la première, tant il est vrai que quelques belles situations triompheront toujours

[1] *Journal de Paris*, du 18 février 1807.

de toutes les chicanes de la critique. On a fait beaucoup de dépenses pour recevoir dignement la famille de Jacob. Les décorations, les chœurs et plusieurs effets de scène sont très brillans. La musique seule, tantôt savante, tantôt dramatique et mélodieuse, suffiroit pour faire la réputation de cet ouvrage[1] ». Mais le succès, je l'ai dit, ne se soutint pas, et l'on en trouvera les raisons dans cette critique que le *Journal de l'Empire*, par la plume de son feuilletoniste ordinaire, faisait du poëme d'Alexandre Duval. Quelque médiocre estime que l'on puisse justement faire aujourd'hui du talent de ce trop fameux Geoffroy, si vanté de son temps et légitimement oublié du nôtre, on ne peut s'empêcher de reconnaître que sa critique du livret de *Joseph*, qu'il analysait sur le ton de la plaisanterie, portait singulièrement juste et dénotait chez lui un vrai sens du théâtre ; voici le morceau dans son entier :

Depuis quelque temps les Joseph et les Benjamin abondent, au Théâtre-Français, au Vaudeville, au boulevard. On dit qu'on va les faire entrer avec tous les patriarches dans un grand opéra ; peut-être même les fera-t-on danser dans un ballet-pantomime. En attendant, les voilà à l'Opéra-Comique, qui, pour les mieux recevoir et leur faire plus dignement les honneurs de son joyeux boudoir, a pris le nom pompeux de drame, et s'est donné tous les grands airs du grand Opéra.

On prétend que toute la société de l'Opéra-Comique a fondé sur ce drame, mélodrame, opéra, ou comme on voudra l'appeler, les plus grandes espérances de fortune : les acteurs sont persuadés que ce *Joseph* aura la vertu de chasser la famine de leur pays, où elle est depuis longtemps domiciliée, qu'il fera succéder aux années de stérilité des jours d'abondance, et qu'ils vont se régaler de ces oignons d'Égypte si regrettés jadis des Israélites dans le désert. C'est peut-être un songe flatteur qui abuse les sociétaires de l'Opéra-Comique. Je ne suis

[1] *Courrier des Spectacles*, du 22 février 1807. — Il faut avouer que ce journal apportait dans l'énoncé de ses opinions une certaine versatilité, car il paraît ici se railler des critiques qui avaient été faites du poème de *Joseph*, sans se rappeler que lui-même terminait ainsi son compte-rendu de la première représentation : — « La musique de ce drame est très belle, riche en grands effets, d'un ton solennel et religieux ; elle est digne du génie de M. Méhul ; *mais les paroles ne la soutiennent pas* ».

pas si habile que Joseph dans l'art d'expliquer les songes ; mais je sais qu'on gagne rarement quelque chose à sortir de son état et de son genre. Je suis convaincu qu'il est impossible que le théâtre de l'Opéra-Comique puisse recueillir des fruits solides d'un drame maigre, languissant et ennuyeux, qui ne se soutient que par quelques sentences, quelques sentiments naturels, quelques traits de sensibilité noyés dans une foule d'invraisemblances et de niaiseries. L'Opéra-Comique échouera toujours quand il voudra disputer d'éclat et de majesté avec l'Opéra, d'évolutions, de décors et de costumes avec les théâtres de mélodrame : cet étalage n'est pas fait pour lui, il n'en a pas besoin ; et quand il voudra s'affubler de toutes ces machines, il en sera pour ses frais.

Cet oracle est plus sûr que celui de Calchas.

Voyons maintenant comment M. Duval s'y est pris pour travestir une tragédie du Théâtre-Français en un drame de l'Opéra-Comique. Elleviou, représentant Joseph sous le nom de Cléophas, paroît dans toute la magnificence du luxe oriental, encore plus paré de sa bonne mine. Il raconte à son confident ses aventures, qui par malheur sont connues de tout le monde, ce qui ne forme pas une exposition intéressante : on y bâilleroit si l'on n'étoit réveillé par les jolis couplets d'une romance qu'Elleviou chante avec une simplicité pleine de grâce. Toujours occupé dans sa prospérité du souvenir de son père et de ses frères, Joseph donne commission à son confident d'aller les chercher ; mais par un hasard qui n'est pas rare si l'on en croit un vieux proverbe, il suffit qu'on parle des frères de Joseph pour qu'on les voie arriver. On annonce des étrangers, et ces étrangers sont précisément ceux qu'on alloit chercher.

A leur aspect, Joseph se rappelle des circonstances bien douloureuses : Nephtali est le seul qui ait versé des larmes le jour où il fut trahi et vendu. Siméon est, comme dans la tragédie, le traître qui a conclu le marché, et qu'on charge presque seul du crime commun à tous les autres. La Bible ne l'accuse pas particulièrement ; je crois que c'est M. Bitaubé qui lui a fait une si mauvaise réputation ; il avoit besoin pour son poème épique d'un scélérat tragique, et pouvant choisir entre tous les frères de Joseph, il s'est décidé par hasard pour Siméon. C'est Siméon qui, dans les pièces composées sur ce sujet, a le département des remords, des convulsions et des grimaces. Dans le drame nouveau, il fait pénitence pour tous ses frères, quoiqu'il ne soit pas plus coupable.

Au second acte, il est nuit : Jacob est couché dans sa tente, près de Memphis. Quoiqu'un pareil moment soit très incommode pour une visite, Joseph vient seul, à tâtons, à minuit, dans cette plaine de

Memphis, où il croit que son père dort : c'est une caricature de piété filiale. Siméon, qui, dans sa qualité de scélérat, doit aimer la nuit, se trouve là par hasard : il vient aussi probablement voir son père la nuit, pendant qu'il dort. Joseph, qu'il rencontre, devient tout à coup son confident ; il fait part à cet inconnu de ses crimes et de ses remords. Au lever de l'aurore, Siméon s'enfuit comme un hibou. Benjamin sort de la tente, et veut rentrer à l'aspect d'un étranger : Joseph le rassure, le serre dans ses bras, lui fait mille questions auxquelles l'enfant répond par des couplets dans le genre de ceux d'Elleviou au premier acte, mais bien moins touchants. Bientôt, impatient de voir son père, Joseph entre dans la tente, s'approche du lit où Jacob repose, se met à genoux, prend une de ses mains paternelles qu'il mouille de ses larmes. Le bon vieillard se réveille, et ne peut voir celui qui lui donne ces marques de tendresse, attendu que M. Duval, de son autorité particulière, a privé de la vue le patriarche Jacob. Si le bonhomme a perdu les yeux, il n'a pas perdu la parole : après avoir fait sa prière du matin, il raconte le rêve qu'il a fait pendant la nuit. Joseph, grand interprête de songes, l'expliqueroit aisément si on ne venoit l'avertir que le peuple demande à grands cris son triomphe. Joseph se rend aux vœux de la nation ; il monte sur son char, et traverse le théâtre entre Jacob et Benjamin : groupe intéressant, qui marque bien la différence des trois âges.

Le second acte finit par un triomphe ; le troisième commence par un festin dans lequel les Israélites chantent les louanges du Seigneur, avec accompagnement de harpes. Le repas et le concert sont troublés par de mauvaises nouvelles : on vient dire au triomphateur que le roi est fort irrité que son ministre ait partagé avec des étrangers les honneurs du triomphe, et distribué à ces nouveaux venus les subsistances réservées aux Égyptiens. Cette calomnie, qu'on seroit tenté de regarder comme un germe d'intrigue, n'est qu'un prétexte pour écarter un moment Joseph de la scène, et donner le temps à Jacob de maudire ses fils.

Voici comment cela s'arrange. Les gardes rencontrant un fou tel que Siméon, qui court les champs, s'en emparent et l'amènent à Jacob. Le vieillard demande à ce malheureux fils : *Qu'as-tu fait de ton frère?* Les remords arrachent à Siméon l'aveu de son crime. Jacob indigné fait venir ses fils, et leur donne sa malédiction ; ce qui fait une assez belle scène : c'est pour lui faire place qu'on avait calomnié Joseph. Dès que la malédiction est donnée, Joseph est le meilleur ami du roi ; il reparoit tout radieux, et entend ses frères se reprocher avec amertume leur cruauté à son égard : il les console, en leur disant qu'ils reverront bientôt Joseph. — Où est-il? s'écrie Jacob. — Il est à vos pieds. Cette reconnoissance n'est pas sans intérêt ; mais il a fallu l'attendre et l'acheter. L'histoire de Joseph, si intéressante dans la Bible, est peu

propre au théâtre, parce que le dénouement est trop prévu, et parce qu'il n'y a qu'une scène.

La musique remplit les vides de l'action, mais ne réussit pas toujours à écarter l'ennui qui se glisse de tous côtés dans trois actes où il n'y a presque rien que du spectacle et du son. Cette musique, en plusieurs endroits, a bien le caractère religieux ; elle est simple, grave et touchante. Le compositeur, grand harmoniste, a déployé toutes les ressources de son art, en homme qui les connoît bien et sait les employer à propos. Les acteurs ne sont pas trop exercés à ce genre, qui leur est étranger. Solié représente Jacob ; madame Gavaudan, Benjamin ; Gavaudan, Siméon : ces rôles flattent beaucoup le foible des acteurs pour le pathétique ; il me semble qu'on ne devroit aimer à faire que ce qu'on fait le mieux. L'ouvrage a obtenu beaucoup de succès à la première représentation ; je souhaite que ce succès se soutienne, que la pièce intéresse et amuse, qu'on y aille longtemps ; je le souhaite, mais j'en doute.

Geoffroy voyait juste, et avait malheureusement raison de douter.

On peut dire que la faiblesse du livret de *Joseph* entrava singulièrement la marche victorieuse de l'ouvrage et son succès matériel ; et pourtant le génie de Méhul, s'inspirant surtout de la nature du sujet qui lui était offert, de son caractère légendaire, du parfum de poésie qui le pénétrait de toutes parts, avait fait concevoir à l'artiste une œuvre admirable en sa simplicité, d'une noblesse et d'une beauté antiques, d'un accent plein de grandeur et d'émotion, d'un style à la fois sobre, sévère et coloré, une œuvre enfin qui à elle seule eût suffi pour lui conquérir l'immortalité. Mais l'incomparable splendeur de cette musique devait rester impuissante à racheter les trop nombreuses faiblesses du texte sur lequel elle était écrite. C'est qu'avec le public français, — le plus expert, peut-être, et par conséquent le plus difficile qui soit au monde en matière de théâtre, — la logique ne perd jamais ses droits. Plus doué de raison encore, peut-on dire, que de sens artistique, ou plutôt soumettant chez lui le sens artistique à la raison, il fait passer les besoins de son intelligence avant les jouissances de son oreille, et ne se tient pas pour satisfait du charme que lui procure la musique si son esprit est blessé par les défauts

d'un poëme froid, languissant, monotone, aussi dénué de passion que d'intérêt. Ayant un sens exquis de la scène, il ne prendra le change en aucun cas à ce sujet. C'est pourquoi on le verra toujours accueillir favorablement une pièce bien construite, amusante ou ingénieuse, divertissante ou dramatique, même si la musique en est médiocre, tandis qu'il fera froide mine à un chef-d'œuvre musical si celui-ci n'accompagne qu'un poëme sans valeur ou maladroitement conçu. Trop d'exemples viennent à l'appui de cette affirmation pour qu'on ne la puisse tenir comme absolument exacte, et si je rappelle ici le peu de succès obtenu par des œuvres telles que *Zampa*, *les Deux Nuits*, *le Pardon de Ploërmel*, je crois bien que chacun sera de mon avis. Il est certain que ces œuvres ont fait la joie des délicats et des raffinés, des vrais musiciens, qui faisaient bon marché de tout le reste pour applaudir à des beautés radieuses et de nature à les toucher particulièrement ; mais le public, qui n'est pas un raffiné, qui perçoit les émotions sans les raisonner, ne saurait faire ainsi la part de chacun et se désintéresser de telle ou telle partie du spectacle qu'on lui offre. Il se rend au théâtre pour y éprouver un ensemble d'impressions déterminées ; si cet ensemble lui manque, si ses sensations sont incomplètes, si, dans l'œuvre qui lui est présentée, l'équilibre général est faussé au détriment ou au profit d'une de ses parties essentielles, il considère cette œuvre comme manquée dans son principe, et l'on est bien obligé de convenir après tout qu'il a raison.

C'est précisément là ce qui arriva pour *Joseph*. La donnée première aurait fourni un admirable sujet d'oratorio (Hændel l'avait traitée sous cette forme en 1743) ; elle était vraiment trop dépourvue d'intérêt pour donner prétexte à une œuvre scènique, surtout sans l'adjonction d'aucun élément étranger au récit biblique, d'aucun incident propre à émouvoir le spectateur, trop au courant de ce récit pour en éprouver quelque surprise, pour en recevoir quelque impression inattendue. Encore, sur une

scène vaste comme celle de l'Opéra, peut-on croire que l'austérité même du sujet lui aurait donné, par la sévérité mâle, par l'éclat plastique de la représentation, une ampleur, une majesté qui jusqu'à un certain point auraient racheté le vide de l'action ; à l'Opéra-Comique, la tâche devenait impossible. Aussi vit-on se produire ce fait singulier d'une œuvre musicale dont la beauté consacra à tout jamais la gloire du compositeur, et qui pourtant laissa la masse du public indifférente à ce point que *treize représentations* suffirent à assouvir sa curiosité. C'est à cela que se réduisit en effet chez nous la carrière primitive de *Joseph*[1].

Et pourtant, cette œuvre magistrale provoquait chez quelques-uns des élans d'enthousiasme comme on en voit rarement se produire. C'est ainsi qu'elle excitait, dès son apparition, la verve poétique d'un jeune écrivain encore inconnu, entrant seulement dans sa vingtième année, mais qui ne devait pas tarder à faire parler de lui et qui était appelé à devenir l'un des hommes d'État les plus illustres du XIXe siècle. Les vers que voici, les seuls peut-être que leur auteur ait jamais publiés, parurent dans le *Journal de l'Empire* du 26 février 1807, avec cette signature : — Guizot.

[1] Quelque incroyable que puisse paraître un tel résultat, il faut bien l'enregistrer, puisque les preuves sont là, authentiques, irrécusables. Ces preuves nous sont fournies par les programmes que les journaux, alors comme aujourd'hui, donnaient régulièrement des spectacles de chaque théâtre. Nous voyons par ces programmes que *Joseph* n'atteignit sa douzième représentation que le 24 mars, juste cinq semaines après la première, c'est-à-dire qu'il n'avait guère été joué plus de deux fois par semaine, ce qui indique le peu d'empressement du public et l'influence médiocre que l'œuvre exerçait sur la recette. A partir du 24 mars, trois semaines s'écoulent sans qu'on en entende parler, et c'est le 15 avril seulement qu'a lieu la treizième représentation. Celle-ci fut la dernière, et la quatorzième, annoncée chaque jour comme très prochaine jusqu'au 10 mai, disparaît à cette date de tous les programmes et finit par ne pas être donnée. *Joseph* fut joué quatre fois dans le cours de l'année suivante.

VERS A M. MÉHUL

APRÈS LA REPRÉSENTATION DE L'OPÉRA DE *Joseph*.

Sublime élève d'Apollon,
O toi dont l'Europe charmée
Inscrit la mémoire et le nom
Aux fastes de la Renommée ;
Dont le talent, toujours égal,
Répand partout les mêmes charmes ;
Toi qui nous arrachas des larmes
Dans *Stratonice* et dans *Uthal;*
Rival heureux de Linus et d'Orphée,
A tant de triomphes si beaux,
Tu viens, par des succès nouveaux,
D'ajouter un nouveau trophée !
Joseph reparaît à ta voix,
Et, contant sa touchante histoire,
Vient t'assurer de nouveaux droits
A nos respects comme à la gloire.
Dans cet ouvrage séducteur
Brille le feu de ton génie ;
Partout ta divine harmonie
Entraîne et ravit notre cœur :
Nous sentons de *Jacob* la douleur paternelle,
De *Benjamin* nous partageons le zèle,
De *Siméon* nous plaignons les tourments ;
Nous tremblons à l'aspect d'un père
Qui va, dans sa juste colère,
Maudire à jamais ses enfants ;
Et lorsqu'arrêtant sa vengeance
Elleviou, de *Joseph* interprète enchanteur,
De Jacob désolé vient finir la douleur,
Nous prenons part à son bonheur.
De ton génie ainsi la sublime puissance
Habilement a su nous retracer
Le langage de la nature ;
Et les pleurs que tu fais verser
Sont ta louange la plus sûre. GUIZOT[1].

[1] D'autres vers, ceux-ci anonymes, furent encore adressés à Méhul, à la troisième représentation de *Joseph*; ils étaient attachés à une couronne qu'un admirateur de la musique de cet ouvrage avait jetée sur la scène :

Du vertueux Joseph exprimant les malheurs,
Tes chants plaintifs et doux nous arrachent des pleurs;
Aux accents enchanteurs de ta brillante lyre,
On reconnaît le Dieu qui sans cesse t'inspire.

Il faut convenir que l'auteur de l'*Histoire de la révolution d'Angleterre* écrivait mieux en prose qu'en vers, et que les *Méditations sur l'essence de la Religion chrétienne* sont tracées d'une autre plume que ces lignes pauvrement rimées. Il n'importe : s'adressant à un artiste tel que Méhul et venant d'un homme tel que Guizot, un si profond hommage d'admiration est intéressant à enregistrer.

J'ai fait remarquer que *Joseph* avait été écrit dans des conditions de rapidité tout à fait exceptionnelles ; et cependant, non-seulement cette partition constitue un véritable chef-d'œuvre, du plus merveilleux style allié à l'inspiration la plus puissante, mais encore on a la preuve que Méhul, qui n'écrivait pas toujours d'abondance et qui ne laissait rien au hasard, l'a travaillée avec une conscience rare, s'y reprenant souvent à deux fois pour construire un morceau, et allant jusqu'à tracer *quatre* versions différentes de la fameuse romance du premier acte : *A peine au sortir de l'enfance*. La bibliothèque du Conservatoire possède de nombreux fragments autographes du manuscrit original de *Joseph*, parmi lesquels se trouvent ces quatre versions de la romance, complètement instrumentées. Mon ami Wekerlin, à qui sont confiées les destinées de cette bibliothèque, a publié à ce sujet, il y a quelques années, dans la *Revue et Gazette musicale*, un petit travail fort intéressant, destiné à accompagner la reproduction des quatre formes diverses de la romance, qu'il a données avec leur accompagnement d'orchestre auquel il joignait une réduction au piano faite par lui avec le plus grand soin. On comprend quelle est la valeur d'un tel document. Aussi ne saurais-je mieux faire que d'emprunter quelques détails à l'article de M. Wekerlin :

Il est certain, dit-il, que le succès qu'obtint en Allemagne l'opéra *Faniska*, de Cherubini, stimula vivement l'amour-propre de Méhul ; il remettait son travail à plusieurs reprises sur le métier : était-ce un bien ? était-ce un mal ?

Nous trouvons une preuve de cette méfiance de lui-même dans *Joseph*, où nous voyons (dans les autographes de cette partition) plu-

plusieurs morceaux repris à deux fois. L'un de ces travaux les plus curieux est la célèbre romance : *A peine au sortir de l'enfance*, pour laquelle Méhul composa quatre versions que nous communiquons au public pour la première fois...

Méhul était évidemment préoccupé du succès de cette romance de *Joseph*, destinée à Elleviou. Nous ignorons, d'ailleurs, si le compositeur recommença quatre fois ce morceau, de sa propre volonté, ou s'il faut attribuer cette persistance aux exigences du ténor choyé d'alors.

La partie de chant est écrite dans l'original en *clef d'ut troisième ligne*, qui servait généralement pour les parties de haute-contre.

Les clarinettes ne paraissent que dans la première version ; elles y jouent un rôle tellement insignifiant que l'auteur les supprima complètement dans les trois autres. A partir de la seconde version, les flûtes disparaissent également, pour la même raison évidemment, et il ne reste plus, dans les deux dernières versions, que le petit orchestre pastoral composé des hautbois, des cors, des bassons, avec le quatuor à cordes.

1re version.

Dès les premières notes, on s'aperçoit de la préoccupation de Méhul d'être simple, naïf et tendre dans ce morceau ; le commencement est un peu vulgaire à force de simplicité, mais la fin renferme une marche harmonique toute pleine de charme ; l'auteur le savait bien, car il conserve cette partie dans son nouvel essai.

2e version.

De même que la première, cette version finit un peu court, et l'on éprouve le désir d'entendre répéter les quatre dernières mesures ; mais ce n'était pas le sentiment de Méhul.

3e version.

Ici la tonalité change ; nous sommes en *ut* au lieu d'être en *fa*. Cette résolution a dû être prise comme étant le meilleur moyen de sortir du cercle dans lequel tournait l'auteur, qui cherchait encore autre chose, et qui n'était pas complètement satisfait. On voit se dessiner, dans cette version, une partie du thème définitif, à partir du vers : *Dans Sichem au gras pâturage ;* mais cela finit encore court, il y manque aussi cette jolie demi-cadence sur la dominante : *Timide comme mes agneaux*, cadence qui permet une répétition dans cette phrase heureuse.

Méhul, dans cette version, a écrit la seconde strophe tout entière ; elle est semblable à la première quant au chant, mais il y a quelques variantes dans l'accompagnement.

4e version.

Enfin apparaît la quatrième version, la bonne, qui n'a plus les huit premières mesures du troisième essai, mais qui en conserve la seconde partie, sans contredit la meilleure ; encore le compositeur a-t-il trouvé le moyen de limer par-ci par-là. Ainsi le trait de hautbois sur : *Dans Sichem au gras pâturage*, est simplifié ; les bassons se taisent au vers : *J'étais simple comme au jeune âge ;* les deux derniers vers se trouvent répétés après le demi-repos : *mes agneaux ;* l'auteur ajoute également un dièse à l'*ut* qui porte la première syllabe de *timide*, ce qui donne un tour plus élégant à la partie chantante ; les cors seuls accompagnent le début du vers : *J'étais simple comme au jeune âge ;* et même sur le manuscrit de cette quatrième et dernière version, Méhul a biffé au crayon rouge les deux premiers accords des cors, ce qui donne une entrée plus intéressante à ces instruments [1].

On peut voir, par tous ces détails, jusqu'à quel point Méhul poussait le soin et la conscience artistiques.

Si, comme nous l'avons vu, *Joseph* n'avait pas été ce qu'on appelle au théâtre *un succès d'argent*, du moins peut-on dire, en présence de l'enthousiasme excité chez les artistes et dans une fraction du public par cette œuvre magnifique, qu'elle avait mis le sceau à la gloire de Méhul. Une preuve, entre autres, de la profonde impression qu'elle

[1] Cet article, accompagné des quatre versions de la romance, a été publié dans la *Revue et Gazette musicale* du 8 août 1875.

L'histoire de cette romance fameuse de *Joseph* ne serait pas complète si je n'ajoutais que l'Église fit pour elle ce qu'elle avait fait pour la romance célèbre d'*Ariodant* : « Femme sensible... ; » elle s'en empara, et de cette mélodie suave et pleine de sérénité, elle fit un cantique, en y adaptant maladroitement des paroles à la fois sottes et boiteuses. Un écrivain peu suspect de sévérité pour les choses de la religion catholique, dont il s'occupa toute sa vie avec activité, Félix Clément, s'exprimait ainsi à ce sujet : — « Qui n'a entendu chanter, hélas ! en la dénaturant, dans les églises, dans les catéchismes, la touchante romance de *Joseph*, si simple, si pénétrante, ce chef-d'œuvre de goût : *A peine au sortir de l'enfance ?* L'absence de mesure, le déplacement des accents, la suppression même de notes essentielles, tout cela en fait une parodie. On a cru sanctifier l'air de bien des chansons profanes en leur substituant de pieuses paroles : nous n'examinons pas ici si on y est parvenu, mais nous pouvons dire que cette fois le cantique a profané la romance. » — (*Journal des Maîtrises*, du 15 mars 1862).

avait produite, nous est fournie par ce fait que *Joseph* fut désigné pour le « prix décennal ». — Il est ici besoin de quelques éclaircissements.

Par un décret du 24 fructidor an XII (11 septembre 1804), Napoléon I[er], qui venait de rétablir à son usage personnel le trône des Bourbons, avait institué vingt-deux prix, dont neuf de 10,000 francs et treize de 5,000 francs, qui devaient être décernés de dix ans en dix ans, et qui étaient destinés à récompenser « tous les ouvrages de science, de littérature et d'art, toutes les inventions utiles, tous les établissements consacrés au progrès de l'agriculture et de l'industrie nationales, publiés, connus ou formés dans un intervalle de dix années ». Ces prix devaient être distribués pour la première fois le 18 brumaire an XVIII (9 novembre 1809). Ils ne le furent point pourtant, et un second décret, daté du 28 de ce mois de novembre 1809, retardait d'une année cette première distribution, et étendait l'action du premier décret, en portant de vingt-deux à trente-cinq le nombre des prix. Primitivement, la musique n'était comprise dans cette libéralité césarienne que pour un seul prix de 10,000 francs, lequel devait être attribué « au compositeur du meilleur opéra représenté sur le théâtre de l'Académie impériale de musique ». Le décret de 1809, réparant un oubli, stipulait qu'un prix de « seconde classe » (c'est-à-dire de 5,000 francs) serait accordé au compositeur du meilleur opéra-comique représenté sur un de nos grands théâtres[1] ».

A la suite de ce décret, les divers jurys relatifs à ces

[1] Il n'eût pu être représenté ailleurs qu'à l'Opéra-Comique, puisqu'un décret sauvage de 1807 avait supprimé d'un trait de plume et sans indemnité dix ou douze théâtres plus ou moins florissants, en leur donnant un délai de huit jours pour fermer leurs portes (en même temps que pour ruiner leurs directeurs et pour laisser sans pain quelques milliers d'artistes et d'employés), et en n'en laissant subsister qu'un seul pour jouer l'opéra-comique, le genre que devait exploiter chaque entreprise dramatique étant étroitement limité et scrupuleusement réglementé par le décret.

prix commencèrent à fonctionner, et celui institué pour récompenser le «meilleur opéra-comique» représenté dans le cours des dix années précédentes fixa son choix sur la partition de *Joseph*, ce qui prouve bien l'admiration qu'avait excitée cet ouvrage. Voici le texte même du rapport présenté par le jury sur ce sujet :

C'est pour ce théâtre que M. Grétry seul, le plus spirituel, le plus vrai et le plus fécond des musiciens, a composé plus de cinquante ouvrages, dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre. MM. Philidor, Duni, Gossec, Monsigny, Dalayrac, Cherubini, Martini, Berton, Catel, Boieldieu, y ont donné d'excellents ouvrages dans tous les genres. M. Méhul particulièrement s'y est distingué par des compositions d'un talent aussi souple que brillant. *Stratonice* et *Euphrosine* approchent de l'élévation de la tragédie ; *Ariodant* est d'un ton chevaleresque, et *Joseph* d'un caractère religieux ; *l'Irato* est un opéra bouffon que l'on a cru quelque temps une production italienne ; *une Folie* est de la comédie qui rappelle le genre spirituel de Grétry.

M. Cherubini a fait jouer, dans l'époque du concours, l'opéra des *Deux Journées*, où l'on reconnaît son talent supérieur ; mais cet opéra ne paraît pas au jury devoir l'emporter sur celui de *Joseph*, de M. Méhul, lequel offre une musique savante et sensible, une expression toujours vraie, variée suivant les sujets, tantôt noble ou simple, tantôt religieuse ou mélancolique.

Le jury présente l'opéra de *Joseph* comme l'opéra-comique le plus digne du prix.

Il demande en même temps une mention très honorable pour l'opéra des *Deux Journées*, par M. Cherubini, et pour celui de *l'Auberge de Bagnères*, par M. Catel, ouvrage remarquable par l'élégance du style et une originalité piquante, modérée par le goût[1].

Il était cependant dans la destinée des fameux prix décennaux de ne jamais être décernés. Je ne sais quel obstacle s'opposa à leur distribution : toujours est-il que celle-ci n'eut pas lieu, et que Méhul ne reçut pas plus le prix de 5,000 francs proposé par le jury pour la partition de *Joseph*

[1] On peut consulter, au sujet de ce Rapport et des deux décrets relatifs aux prix décennaux, l'*Annuaire dramatique* pour les années 1808, 1810 et 1811.

que Spontini ne reçut celui de 10,000 francs proposé pour la partition de *la Vestale*[1].

Mais il n'est pas de soleil dans lequel des esprits chagrins ou malavisés ne s'évertuent à découvrir des taches. Il est arrivé à cette suave et admirable partition de *Joseph* de rencontrer sur son passage des détracteurs qui se sont amusés à l'analyser, à l'éplucher, à la disséquer de la façon la plus subtile, dans l'unique but de persuader aux naïfs que c'était là une œuvre enfantine, sans portée, sans valeur et sans consistance. Le plus curieux, c'est que cette belle découverte a été faite par de vrais musiciens, des artistes distingués même, et qui avaient l'insigne honneur de se trouver à la tête d'un journal spécial, dans lequel ils auraient pu mieux employer leur temps et rendre à l'art des services infiniment plus appréciables. La chose arriva juste à propos du jugement rendu au sujet de ces fameux prix décennaux, et particulièrement de celui que le jury avait cru devoir décerner à *Joseph*.

C'était en 1810, et un artiste vraiment bien doué, Alexis de Garaudé, tout à la fois professeur de piano et de chant justement recherché, excellent accompagnateur et compositeur fort estimable, venait de fonder une revue musicale dont le titre seul, *les Tablettes de Polymnie*, suffirait à caractériser nettement l'époque où elle a vu le jour. C'est dans ce papier, assez acerbe de sa nature et souverainement injuste la plupart du temps, que parut, lors du jugement en question, un article virulent qui prétendait passer pour une étude impartiale du chef-d'œuvre de Méhul. Cet article était-il de Garaudé personnellement ? N'était-il pas dû plutôt à l'un de ses collaborateurs, Cambini, compositeur assez distingué, mais peu heureux au théâtre, et que

[1] Il est assez singulier de voir que Méhul, ainsi désigné pour recevoir le prix décerné au meilleur opéra-comique, fut précisément choisi par le jury du prix d'opéra pour rédiger le rapport qui concluait à faire accorder cet autre prix à Spontini. Ce rapport fut inséré dans un des numéros du *Moniteur universel*, alors journal officiel de l'Empire français.

ses insuccès avaient aigri ? C'est ce que je ne saurais dire, l'écrivain ayant jugé à propos, ce qui peut sembler singulier en pareille occurrence, de se couvrir du voile de l'anonyme. En tout cas, et pour la honte de son auteur, quel qu'il soit, je vais reproduire ici ce modèle de critique pédante et dénigrante. Et je le fais d'autant plus volontiers qu'il donna lieu, ainsi qu'on le verra plus loin, à une protestation très digne et très intéressante de la part d'un artiste justement célèbre.

Voici, d'après *les Tablettes de Polymnie*, comment on entendait en ce temps-là la critique musicale. *Joseph* venait d'être repris à l'Opéra-Comique, le 25 juillet 1810 :

Selon la décision du jury, disait l'écrivain, cet ouvrage a mérité le prix décennal. Il réunit à lui seul (ainsi l'a prononcé l'aréopage) *toutes les qualités qu'on exige dans la musique dramatique, et n'a aucun défaut*. Cette décision a étonné presque tout le monde, même les amis de l'auteur, qui, sans diminuer l'estime qu'on doit à ses talens, s'accordent tous à penser que c'est une de ses plus faibles productions. Ils prétendent même le prouver, en quelque sorte, par l'analyse suivante.

D'abord, l'ouverture, qui devroit au moins nous rappeler cet âge patriarcal, cet état d'innocence et de simplicité si près de la nature, et que l'Écriture nous peint avec tant de vérité, ne nous fait éprouver aucune sensation ; son motif nous dit : *Écoutez*, *préparez-vous*, mais il nous le dit trop long-temps, et vient nous distraire tout à coup par un de ces traits d'école, par une imitation canonique et servile qui continue vingt mesures en *crescendo* pour aboutir à un repos suspensif. Qu'arrive-t-il après ce long prélude ? les basses nous font entendre une phrase de plain-chant qui nous rappelle le verset d'un psaume. « Ah ! (se dit-on) l'auteur prend musicalement son texte dans la Bible : ce n'est peut-être pas si mal vu ; écoutons le parti qu'il en tirera ». Le bon sens n'auroit jamais pu deviner que ce parti fût celui qu'on en tire aux écoles ; c'est-à-dire, de mettre sur ce motif d'autres motifs qui forment un *contre point* et prouvent qu'on sait manier l'harmonie, mais qui masquent le sujet principal par un papillotage de traits fastidieux et insignifians. Alors, l'auditeur est dépaysé ; il pensoit être dans les champs de la Chaldée ou de Memphis, il se retrouve au Conservatoire ! il bâille, il est prêt à s'endormir, lorsque le bruit des timbales, des trompettes, des trombones, le réveille en sursaut, et à peine s'est-il frotté les yeux que l'ouverture finit. Joseph paraît, il chante un récita-

tif et un air qui sont assez bien pour la musique à la mode, quoique M. Méhul lui-même en ait fait beaucoup de meilleurs, mais il faut oublier totalement Joseph ; on ne voit plus qu'Elleviou, et c'est Elleviou qui nous raconte aussi, dans la romance suivante, les aventures de Joseph. Tout est passable quand l'illusion est détruite, mais que deviennent cette *justesse d'expression* et cette *couleur locale* que le jury a tant exaltées ? et n'est-ce pas un grand défaut de faire oublier le personnage en faveur de l'acteur ? les règles dramatiques prescrivent précisément le contraire. Vient ensuite un morceau d'ensemble, chanté par les fils de Jacob, qui tâchent d'appaiser les fureurs de leur frère Siméon, morceau purement de facture et qui peut convenir à toute autre situation, en parodiant les paroles, et qui pourroit même servir de solfège en les supprimant tout à fait ; il est comme ces meubles économiques faits à plusieurs fins, et qui peuvent alternativement servir de lit, d'armoire, de fauteuil et de secrétaire.

Reprocher à M. Méhul des fautes d'école, ce seroit vouloir faire apercevoir de la mollesse dans les muscles d'Hercule ; cependant il y a dans le morceau que nous venons de citer, pages 58 et 59, une marche consécutive de trois tons majeurs par degrés conjoints, qui produit trois phrases pareilles dont chacune d'elles forme un repos parfait, marche que les écoles d'Italie proscrivent sévèrement comme modulation puérile, comme redondance, et enfin comme succession vicieuse et barbare de trois tons majeurs de suite. Les Conservatoires de Naples ont donné à cette marche la dénomination de *rosalie* (ce n'est pas ici le lieu de donner l'étymologie de ce mot), et cette rosalie est défendue aussi sévèrement que la marche de deux quintes de suite. M. Méhul s'en est encore servi dans un morceau d'ensemble du second acte, ce qui prouveroit qu'il a pour elle une certaine prédilection. Cependant nous sommes sûr qu'il la défendroit à ses élèves comme un maître de rhétorique gourmanderoit les siens, si, pour peindre un animal qui saute de branche en branche, ils employoient la figure suivante : *il sauta sur la première branche, puis il sauta sur la seconde branche, puis il sauta sur la troisième branche.* Mais poursuivons. Dans ce morceau, ainsi que dans le suivant, qui sert de final au premier acte, M. Méhul déploie merveilleusement toutes les ressources de son système favori, qui est que « dans tout ouvrage dramatique musical, l'orchestre doit être le principal personnage ». Système commode, éblouissant, qui distrait et déroute l'auditeur, et qui est, surtout, favorable aux poètes ; ceux-ci n'ont rien à redouter de la critique ; leurs vers au lieu de surnager sont étouffés par la masse des instrumens, et demeurent comme non avenus. Ce système consiste à choisir un ou deux traits d'orchestre assez saillans, qu'on adapte à tels ou tels instrumens ; avec ces deux traits répétés souvent, et dont l'un des deux doit servir de motif, on module de diverses manières, on fait des tran-

sitions... et, *toujours le motif, entendez-vous le motif!* disent les jeunes savants. Au-dessous de ces deux traits, on ajoute des notes syllabiques pour les assujétir à la prosodie des paroles, on observe quelquefois le repos des phrases, mais presque jamais la déclamation ; et cette espèce d'accompagnement tiré de l'harmonie suffit pour constituer la mélodie des parties chantantes, toujours très humbles servantes de l'orchestre, et qui, le plus souvent, forment un chant semblable à celui qu'on donne à la partie de l'alto dans un quatuor instrumental.

Qu'on se donne la peine d'examiner les deux morceaux que nous citons, et même tous ceux de ce genre que l'auteur a composés, et l'on y trouvera la solution de ce système, dont il est l'inventeur, et que plusieurs compositeurs de nos jours lui ont fait l'honneur d'adopter.

Le second acte n'a rien de bien remarquable ; le chant des couplets de Benjamin, malgré le manque de couleur locale, serait passable pour nos oreilles corrompues, si une imitation obstinée et fastidieuse des basses qui l'accompagnent n'en intervertissoit la mélodie et ne la couvroit presque entièrement ; mais le moyen de ne pas paraître savant ! Les maîtres italiens (les orthodoxes, j'entends) se seroient contentés de fondre cette partie de basses dans les violons, en les faisant jouer très doux, et auroient mis aux basses des notes simples : le chant eût alors ressorti et repris sa place, et rien n'auroit pu nuire à son effet ; car ces maîtres ont la bonhomie de croire que l'effet ne s'obtient qu'en laissant la mélodie à son aise.

Le réveil de Jacob, fondu dans un trio, n'a ni la majesté ni l'expression qu'on espéroit y trouver ; un chant commun, une recherche servile dans le choix des intonations, fatigue et dépite l'auditeur, et sans les dix dernières mesures qui terminent ce trio et qui ont quelque lueur de sensibilité, il seroit parfaitement ennuyeux. Suit un trio entre Jacob et Benjamin (?), sans caractère, sans couleur, et dont la facture est même très médiocre ; puis de petits bouts d'hymnes qui ne sont qu'un placage d'accords, et un final dont les détails ne sont dus qu'au poète, et qui finit par un chœur à grand bruit : voilà ce qui constitue la musique du second acte.

Au troisième acte, encore des hymnes dans le même genre, des placages d'harmonie que certes les israélites n'ont jamais connus ; mais cela est plus facile à faire qu'un chant expressif qui seroit tout à l'unisson, et dont le choix des intonations affecteroit l'âme.

L'unisson ! quel mot barbare pour les écoles de la musique moderne ! mais ce n'est pas ici le lieu d'établir une discussion sur ce sujet ; qu'on se souvienne seulement que les anciens Grecs produisoient les plus grands effets avec cette seule ressource.

Tout le reste du troisième acte est facture ou musique systématique ; M. Méhul a composé des ouvrages qui valoient beaucoup mieux

que celui-ci ; et vraisemblablement les juges ont pris cela en considération pour faire pencher la balance en sa faveur ; mais ce n'est pas là un jugement *ad hoc*.

Les Deux Journées, de Cherubini, *Montano et Stéphanie* et *Aline* de M. Berton valent beaucoup mieux, comme musique, que *Joseph ;* tout le monde est d'accord sur ce point ; les journaux sont remplis de cette opinion généralement établie, et cependant... Mais *tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possible*, comme nous le dit Pangloss, et nous sommes forcés d'être de son avis.

Quoi qu'il en soit, la reconnaissance de Jacob, *qui n'est pas en musique*, est très touchante, et lorsque Elleviou se jette à ses pieds en s'écriant : *Je suis Joseph*, le spectateur attendri, se rappelant les hymnes et les prières, croit avoir assisté au service divin ; il se résigne, il pardonne à l'auteur, il pardonne même à ses juges, et se promet, en sortant de la salle, d'y revenir dans dix ans, pour être témoin du triomphe de quelque autre compositeur qu'on aura aussi bien jugé [1].

Je n'essaierai même pas de réfuter cet article quinteux, dont le désir était d'être perfide, et qui ne parvenait qu'à être ridicule à force de sottise. Ce serait prendre une peine inutile, la postérité s'étant suffisamment chargée de lui répondre, en ne cessant d'entourer la partition de *Joseph* de l'admiration dont elle est digne à tant de titres. Je me bornerai à faire remarquer l'éloge au moins original que le critique adresse au collaborateur de Méhul aux dépens de celui-ci, lorsqu'il donne pour très touchante la reconnaissance de Jacob, en ajoutant, avec l'envie d'être malicieux, qu'elle « n'est pas en musique ». D'où il appert qu'à ses yeux le poëme de *Joseph* était supérieur à la partition, ce qui dénote un esprit empreint d'une haute fantaisie.

Au reste, on est en droit de supposer que l'article en question ne fut pas sans faire quelque bruit, car il attira aux rédacteurs des *Tablettes de Polymnie* une rude apostrophe d'un des patriarches de la musique française, du vieux Gossec, compositeur vingt fois acclamé sur nos deux scènes lyriques, ancien directeur du Concert spirituel, et

[1] *Tablettes de Polymnie*, juillet 1810.

pour le moment l'un des trois inspecteurs du Conservatoire, avec Méhul et Cherubini. Indigné de la petite infamie dont ce journal venait de se rendre coupable, Gossec lui adressa la lettre suivante, écrite de la bonne encre, comme on va voir :

A Messieurs les propriétaires des TABLETTES DE POLYMNIE.

Paris, ce 28 Août 1810.

Messieurs,

Depuis le 6 mai dernier, époque de mon abonnement à vos *Tablettes de Polymnie*, j'ai reçu trois numéros de cette feuille (mai, juin et juillet). Je vous renvoie ceux de mai et de juin, et je garde celui de juillet comme un monument curieux d'injustice ou d'impéritie, ou de délire...

Je me suis inscrit avec plaisir sur la liste de vos abonnés, dans l'espoir de ne trouver dans ces feuilles que des choses instructives dictées par la justice et l'impartialité. Aujourd'hui, j'y rencontre des articles diffamans, dirigés contre des ouvrages admirés de toute l'Europe, et déprisés ici par quelques misérables pigmées en fait de musique ; des articles, dis-je, enfantés sans doute par l'ignorance, ou par un esprit de parti, et peut être par un motif plus puissant que je n'ose interprêter.

Je vous prie, messieurs, de faire disparaître mon nom de la liste de vos abonnés, et de vous dispenser de m'envoyer vos *Tablettes*, que je ne veux plus recevoir. Disposez en faveur de quelque malheureux, ou comme il vous plaira, du reste de l'argent de mon abonnement : j'en fais absolument l'abandon.

Je suis votre serviteur,

GOSSEC,

L'un des inspecteurs du Conservatoire[1].

Pour qu'un vieillard du caractère et de l'âge de Gossec — il avait alors soixante-dix-sept ans — le prit sur un tel ton et employât si peu de ménagements, il fallait qu'il eût été bien indigné. On l'eût été à moins.

Non contents d'exercer leur critique d'une façon aussi

[1] *Tablettes de Polymnie*, août 1810.

injuste que maladroite, les *Tablettes de Polymnie* mentaient d'ailleurs effrontément. Elles avaient le droit assurément de ne point trouver *Joseph* de leur goût, mais elles n'avaient pas celui d'affirmer que tout le monde, même les amis de l'auteur, s'accordait à penser que c'était « une de ses plus faibles productions », car cela était le contraire de la vérité; elles avaient le droit encore de préférer à *Joseph, les Deux Journées* de Cherubini, aussi bien qu'*Aline* et *Montano et Stéphanie* de Berton, mais elles n'avaient pas celui de dire que tout le monde était d'accord pour convenir que ces derniers ouvrages valaient « beaucoup mieux comme musique » que celui de Méhul, car cela encore était absolument faux. Chacun pouvait exprimer des préférences personnelles relativement à tel ou tel de ces opéras, mais il est certain que l'apparition de *Joseph* arracha un cri général d'enthousiasme à tous ceux qui s'occupaient sérieusement de musique et qui étaient capables de la juger. Voilà pourquoi la critique des *Tablettes de Polymnie* était non seulement maladroite, mais injuste, non-seulement sotte, mais odieuse.

Et cependant, pour les raisons que j'ai déduites, si *Joseph* couronna d'une façon éclatante la gloire de son auteur, il n'est que trop vrai de dire que le succès matériel en fut nul à sa création. Et non-seulement à sa création, mais jusqu'à sa dernière reprise en 1882; et il fallut trois quarts de siècle à ce chef-d'œuvre pour qu'il obtînt enfin chez nous l'accueil qu'il méritait. Lors de sa première grande remise à la scène en 1821, après plusieurs années d'oubli, le vaudevilliste Théaulon, qui fournit à Boieldieu et à Herold quelques-uns de leurs livrets d'opéras, constatait déjà le peu de fortune de *Joseph*[1], dont les rôles étaient tenus alors par Ponchard (Joseph), Darancourt (Jacob), Huet (Siméon), Sulau (Ruben), Ponchard jeune

[1] Voir le *Courrier des Spectacles* du 25 janvier 1821. C'est la veille que l'ouvrage avait été repris.

(Nephtali) et M[me] Gavaudan (Benjamin), qui au bout de quelques semaines était remplacée par M[lle] Leclerc [1].

En 1826, nous voyons *Joseph* reparaître à la scène, avec une distribution entièrement renouvelée, excepté pour le rôle principal, qui restait confié à Ponchard; les autres étaient joués par Valère (Jacob), Gavaudan (Siméon), qui reprenait celui créé par lui vingt ans auparavant, Henri (Ruben), Allan (Nephtali) et M[me] Casimir (Benjamin). Puis, un quart de siècle s'écoule, et le 11 octobre 1851, après un long abandon, le chef-d'œuvre de Méhul est l'objet d'une nouvelle et éclatante reprise. Il a cette fois pour interprètes Delaunay-Ricquier (Joseph), Bussine (Jacob), Couderc (Siméon), Ponchard fils (Ruben), Jourdan (Nephtali), Carvalho (Utobal) et M[lle] Lefebvre (Benjamin). C'est à propos de cette reprise qu'Adolphe Adam, alors feuilletoniste musical du journal *l'Assemblée nationale,* cherchait à faire connaître et à expliquer les causes de la froideur avec laquelle le public de l'Opéra-Comique avait reçu *Joseph* en 1807 :

A cette époque, dit-il, il y avait entre le grand Opéra et l'Opéra-Comique, quant au genre, une ligne de démarcation qui n'existe plus aujourd'hui. A l'un, les ouvrages héroïques dont les sujets étaient presque exclusivement empruntés à l'antiquité et à la fable ; à l'autre, la comédie à ariettes et le drame de genre. Cependant quelques empiétements de l'Opéra-Comique avaient déjà été tentés dans le domaine du grand Opéra. La *Médée* de Cherubini et la *Stratonice* de Méhul appartenaient évidemment au genre du grand Opéra, mais le mérite, quoique reconnu, de ces partitions n'avait pu que les maintenir au répertoire de l'Opéra-Comique. Depuis leur apparition, il s'était fait une grande réaction en faveur de la musique légère et réellement appropriée aux moyens des sujets de l'Opéra-Comique.

Martin et Elleviou avaient, au commencement du siècle, ressuscité tout le répertoire de Grétry, qu'on avait entièrement abandonné pendant la période révolutionnaire ; car c'est à cette époque que ces ouvrages sérieux, *Montano*, *la Caverne*, *Roméo*, etc., avaient un

[1] A cette époque, on voit plusieurs débutants se produire dans *Joseph*, entre autres Lafeuillade, Margaillan, Delaunay, etc.

instant exercé une suprématie qu'ils n'avaient pu conserver bien longtemps. *Joseph* était donc, par l'essence même de son sujet, une espèce de retour à un genre dont le public était fatigué. Il est probable qu'à l'Opéra la partition de Méhul eût été tout autrement accueillie. Cependant il faut reconnaître que les beautés du genre admiratif excitent bien moins l'enthousiasme que celles du genre passionné. Ainsi, il y a erreur à dire que le public d'alors était trop peu avancé pour pouvoir sentir la supériorité de cette musique. Il ne faut pas oublier que ce public, si froid pour l'ouvrage de Méhul, était de feu pour *la Vestale* de Spontini, dont la musique est encore plus avancée, et dont les combinaisons sont plus compliquées que dans l'opéra du compositeur français.

La seule raison de cette indifférence est, je crois, que le public de l'Opéra-Comique trouvait là tout autre chose que ce qu'il venait chercher. Ce qu'il demandait avant tout, c'étaient des morceaux chantants et brillants pour les exécutants. Le premier air et la romance ne produisaient pas moins d'effet qu'aujourd'hui ; mais passé ces deux ravissants morceaux, qui se trouvent dans la première scène de l'ouvrage, la part du public était faite : le reste s'adressait aux artistes et aux connaisseurs ; c'est eux qui procurèrent à l'œuvre de Méhul le succès d'estime qu'elle obtint...

Chaque réapparition de *Joseph* excitait et ravivait l'enthousiasme des musiciens, des artistes, en continuant de laisser indifférente et froide la masse même du public. Il en fut en 1851 comme il en avait été en 1807, comme il en devait être encore douze ans plus tard, en 1862, lorsque le Théâtre-Lyrique, alors dirigé par M. Carvalho, voulut à son tour remettre *Joseph* à la scène [1]. Cette fois, c'est Berlioz qui, au moyen d'une de ces boutades qui lui étaient familières, constate tristement le fait dans son feuilleton du *Journal des Débats* :

... La reprise de *Joseph* n'a pas eu les suites heureuses qu'on en attendait. Les représentations de cette belle œuvre de Méhul attirent peu de monde, malgré l'intérêt de curiosité qui s'attachait aux débuts d'un ténor tout neuf, malgré la prose paternelle de M. A. Duval, mal-

[1] C'est le 21 janvier qu'avait lieu cette reprise. Les quatre rôles importants de l'ouvrage étaient joués par un jeune ténor débutant nommé Giovanni (Joseph), par MM. Petit (Jacob), Legrand (Siméon) et Mlle Faivre (Benjamin).

gré un ensemble d'exécution des plus satisfaisants. Je crois le public à cette heure las des chefs-d'œuvre, las des mauvais ouvrages, las des œuvres médiocres, las de voir de brillants décors, las d'en voir de fanés, las d'entendre des ténors neufs, las de subir des ténors vieux, las d'endurer des orchestres très discordants, des chœurs braillés, des danseuses débraillées, las de l'esprit, las de la bêtise, las des claqueurs, las de leur enthousiasme à trois francs par tête, las des fleurs, des rappels, des ovations, des cabales, des contre-cabales, las des directeurs qui n'ont pas le sou, las de ceux qui *trouvent* de l'argent qu'il faut toujours rendre, las du bruit qui se fait autour des gens de théâtre, las des jolies actrices qui changent et deviennent laides, las des laides qui ne changent pas, las de feuilletons, las de tout et de bien d'autres choses [1].

Cependant, tandis que, par la faute d'Alexandre Duval, le public français demeurait presque insensible aux beautés répandues dans *Joseph*, l'Allemagne accueillait le chef-d'œuvre avec transports et l'acclamait avec un véritable enthousiasme. Le 5 décembre 1809, moins de trois ans après sa création à l'Opéra-Comique, *Joseph* faisait son apparition à Vienne, sur le théâtre An der Wien, et depuis lors, après avoir passé de ce théâtre à l'Opéra impérial, il n'a pour ainsi dire jamais quitté le répertoire. C'est le 14 juin 1815 qu'il parut sur cette dernière scène, où dix-huit représentations en furent données dans le cours de l'année et vingt l'année suivante; en 1821, lors de la mise à la scène du *Freischütz*, et en 1822, époque de la création de

[1] *Journal des Débats*, du 16 février 1862. — Précédemment, dans ses *Soirées de l'orchestre* (pp. 397-398), Berlioz avait ainsi donné son opinion sur *Joseph* : — « *Joseph* est celui des opéras de Méhul qu'on connaît le mieux en Allemagne. La musique en est presque partout simple, touchante, riche de modulations heureuses sans être bien hardies, d'harmonies larges et vibrantes, de gracieux dessins d'accompagnement, et son expression est toujours vraie. La seconde partie de l'ouverture ne me paraît pas digne de l'introduction qui la précède. La prière : *Dieu d'Israël!* où les voix ne sont soutenues que par de rares accords d'instruments de cuivre, est complètement belle sous tous les rapports. Dans le duo entre Jacob et Benjamin : *O toi, le digne appui d'un père!* on trouve des réminiscences assez fortes d'*Œdipe à Colone*, réminiscences amenées sans doute dans l'esprit de Méhul par la similitude de situation et de sentiments qu'offre ce duo avec plusieurs parties de l'opéra de Sacchini... »

l'Opéra-Italien, il fut un instant écarté, mais on le reprit en 1829; en 1833, quand *Robert le Diable* fut joué à Vienne, *Joseph* se vit de nouveau quelque peu délaissé, mais on le reprit encore en 1850, où il eut onze représentations, puis au mois de janvier 1867, où il excita plus que jamais l'enthousiasme d'un public plus fidèle que tout autre à ses affections musicales.

En 1815, passant par Vienne à son retour de Rome, après avoir fait en Italie le séjour auquel l'obligeaient les règlements du grand prix de l'Institut, Herold eut l'occasion d'entendre, dans la capitale de l'Autriche, le chef-d'œuvre de son illustre maître, et de constater l'impression qu'il produisait sur le public. A ce sujet il consignait, sur son carnet quotidien, les détails que voici: — «Je sors du Kærntnerthor, où j'ai été avec M. Salieri. On donnait *Joseph*, de M. Méhul, remis au théâtre pour la troisième fois. Ce que je disais de l'estime que l'on fait ici de ce grand compositeur m'a été bien prouvé ce soir. Voilà quatre ans qu'on donne ici *Joseph*; la salle était pleine à six heures, et comble à sept, ce qui n'arrive pas souvent. Presque tous les morceaux ont été applaudis avec enthousiasme, et le duo de Jacob et de Benjamin, qui fait peu d'effet à Paris, a été chanté deux fois ce soir. Il est vrai que l'orchestre et les acteurs y mettent tous leurs soins; on voit qu'ils ont un vrai plaisir à exécuter ce bel ouvrage. M. Salieri, qui ne l'avait vu qu'une fois il y a quatre ans, en a été content et m'a bien félicité d'être l'élève de l'auteur. Ah! serai-je jamais digne de mon maître?... » Quelques jours plus tard, Herold retourne voir *Joseph*, et il en parle de nouveau: — «Que M. Méhul est heureux sans s'en douter! Son *Joseph* fait fureur en ce moment. Ce soir, je voyais à côté de moi (car les femmes vont ici au parterre, comme en Italie), ce soir donc, je voyais autour de moi une foule de jeunes et jolies femmes qui se disaient à chaque instant : *Oh! le beau morceau! oh! la belle musique!* Et l'auteur ne s'en doute pas. Il y en a une qui pleurait pendant l'air de Siméon...»

A Dresde, c'est Weber, l'immortel auteur du *Freischütz*, qui, pendant qu'il était directeur de la musique au théâtre royal, eut l'honneur et la gloire de mettre à la scène l'opéra de Méhul, dont la première représentation fut donnée le 30 janvier 1817, sous le titre de *Jacob und seine sœhnè* (*Jacob et ses fils*). Et comme il avait l'habitude, chaque fois qu'il montait un ouvrage nouveau, d'en donner avant la représentation une analyse dans le *Journal de Dresde*, Weber ne manqua pas à sa coutume en cette circonstance, et publia sur *Joseph* un article dans lequel il formulait cette appréciation : — «La beauté des œuvres de cet ordre-là ne se prouve point. Il suffit d'en appeler au sentiment de ceux qui les entendent ; les souvenirs et les tristesses de Joseph, les remords et le repentir de Siméon, la douleur du vieux Jacob, ses colères, ses joies, autant de motifs traités avec l'inspiration et le talent d'un musicien que nuls principes, de ceux qui vraiment conviennent à son art, ne sauraient prendre au dépourvu. C'est une fresque musicale que cette partition, un peu grise de ton, mais d'un sentiment, d'un pathétique, d'une pureté de dessin et de composition à tout défier[1].

On sait qu'à Berlin, ainsi que dans toutes les grandes villes de l'Allemagne, à Munich, Hambourg, Cologne, Weimar, Brême, Lubeck, Leipzig, Darmstadt, Breslau, Stuttgart, Francfort, Carlsruhe, etc., le *Joseph* de Méhul, comme le *Jean de Paris* de Boieldieu, comme la *Médée* ou *le Porteur d'eau* de Cherubini, reste toujours à la scène et ne quitte jamais le répertoire [2].

[1] Un fait à remarquer au sujet des représentations de *Joseph* à Dresde. Le rôle de Joseph était chanté par un acteur qui jusqu'alors n'avait joué que la comédie et la tragédie, et cet acteur n'était autre que Geyer, qui fut le second mari de la mère de Richard Wagner.

[2] Puisque j'ai prononcé le nom de Cherubini, je vais reproduire ici les réflexions consignées par ce grand homme au sujet de cet ouvrage, dans sa Notice sur Méhul : — « *Joseph*. Succès complet et mérité. Après ses opéras d'*Euphrosine*, de *Stratonice* et d'*Ariodant*, c'est l'ouvrage de Méhul dans un genre élevé que j'aime le mieux et que j'estime le plus. Tout y

L'Italie elle-même, si longtemps réfractaire à notre musique, si hostile à nos artistes et si dédaigneuse de leurs œuvres, ne put résister au désir de connaître *Joseph*. Voici comment, en 1823, Castil-Blaze le faisait savoir aux lecteurs du *Journal des Débats* : — «... L'Allemagne a déjà rendu d'éclatants hommages à nos maîtres et à nos virtuoses. L'Italie leur prépare aussi des couronnes ; le triomphe que notre Méhul vient d'y obtenir est encourageant pour les compositeurs qui suivent la même carrière. Un admirateur des productions de l'auteur d'*Ariodant*, M. Kandler, a traduit en italien l'opéra de *Joseph* : cet ouvrage, présenté sous le titre d'oratorio, à cause de la sévérité du sujet, a été exécuté le jour de Pâques, à Milan, dans la maison du comte Castelbarco, avec beaucoup de pompe et de soin. Le dialogue avait été mis en récitatifs, selon l'usage ; les acteurs, l'orchestre, dirigés par M. Rolla, les chœurs conduits par M. Mirecki, Polonais, *maestro al cembalo*, ont bien fait leur devoir, et la manière dont les auditeurs ont reçu et applaudi l'œuvre de Méhul fait espérer que l'on s'empressera de l'offrir au public sur un plus grand théâtre. Les ouvertures d'*Anacréon* ou *l'Amour fugitif* et de *Jean de Paris* ont fait fureur ; celle de *Michel-Ange* a terminé une soirée musicale des plus remarquables, et dont les maîtres français ont fait les honneurs[1]. »

est bien senti et bien exprimé ; tout y est remarquable du côté de la mélodie, de l'harmonie et de la facture, car même ces formes scolastiques et savantes, qui approchent du style de la musique d'église, et que Méhul avait mal à propos pris l'habitude d'employer dans ses opéras, ne sont point ici déplacées, puisque le sujet de *Joseph* est tiré de la Bible. On dirait que Méhul, après avoir donné consécutivement plusieurs pièces dont le succès n'a pas été marquant, a rassemblé toutes ses facultés en composant la musique de *Joseph*, afin de reconquérir et le terrain sur lequel il s'était tant de fois distingué, et sa gloire compromise. Ses efforts ont été couronnés, mais cet ouvrage est le chant du cygne, car à l'avenir nous n'aurons plus de lui que des travaux qui annoncent que sa santé, atteinte d'un mal sans remède qui le minait depuis longtemps, s'affaiblissait par degrés, ainsi que son génie. »

[1] Feuilleton du *Journal des Débats*, du 1er juin 1823.

En France enfin, la sympathie ardente que tous les vrais artistes professaient pour *Joseph* ramenait toujours l'attention sur ce chef-d'œuvre, en dépit de la froideur dont le public ne se départissait guère à son égard. Au mois d'août 1866, une nouvelle reprise de *Joseph*, entourée des soins les plus délicats et de la plus intelligente sollicitude, était faite à l'Opéra-Comique. L'ouvrage était joué et chanté de la façon la plus remarquable par MM. Capoul (Joseph), Bataille (Jacob), Ponchard (Siméon), Bernard (Utobal), Lhérie (Ruben) et Mlle Marie Rôze, aujourd'hui Mme Mapleson (Benjamin). Et seize ans plus tard, le 5 juin 1882, *Joseph* reparaissait encore sur ce théâtre, avec une interprétation confiée cette fois à MM. Talazac (Joseph), Cobalet (Jacob), Carroul (Siméon), Collin (Utobal), Vernouillet (Ruben) et Mme Bilbaut-Vauchelet (Benjamin)[1]. On se rappelle avec quelle chaleur, avec quelle ardeur l'ouvrage fut cette fois accueilli.

Cette partition de *Joseph* est une merveille en vérité, un chef-d'œuvre dans lequel la noblesse de l'accent, la grandeur du style, l'expression pathétique sont portées à leur plus haute puissance, en même temps que rehaussées encore par une couleur superbe et un sentiment poétique qui pénétrerait jusqu'aux plus indifférents. Comment n'être pas ému par l'air admirable et d'une si belle allure de Joseph : *Vainement Pharaon dans sa reconnaissance...?* Quel cœur resterait insensible à l'audition de sa romance : *A peine au sortir de l'enfance...*, et de celle de Benjamin : *Ah! lorsque la mort trop cruelle...*, qui respire un sentiment si pur à la fois, si intense et si virginal ? Qui ne serait

[1] Il est à remarquer que ce joli rôle de Benjamin, l'une des créations les plus suaves et les plus poétiques du génie de Méhul, a toujours trouvé, en France du moins, des interprètes d'une valeur exceptionnelle et d'une personnalité exquise, en tout point dignes de lui : après Mme Gavaudan, on y a vu successivement Mlle Leclerc, Mme Casimir, Jenny Colon, Mlle Lefebvre, Mlle Faivre (Théâtre-Lyrique), Mlle Marie Rôze, Mme Bilbaut-Vauchelet... Le caractère touchant et tendre de ce rôle adorable a toujours été rendu avec une sorte de perfection.

surpris, touché, charmé, en écoutant l'incomparable prière: *Dieu d'Israël!* et l'adorable chœur des jeunes Ismaélites? Qui pourrait entendre sans frémir l'air si dramatique de Siméon, sans attendrissement le duo si expressif de Jacob et de Benjamin, sans en être frappé le beau finale du premier acte? Et pourtant, pour provoquer de tels sentiments, pour exciter l'admiration, pour faire naître une émotion si grande et parfois si poignante, quelle simplicité, quelle sobriété, quelle étonnante modération dans les moyens employés! Où trouve-t-on dans tout cela la moindre recherche, une tendance quelconque à l'effet, l'art d'exciter les applaudissements, et ce que des critiques excessifs et farouches appellent «des concessions au public»?

Il est entendu aujourd'hui, pour certains ultra-romantiques en matière musicale, que l'art n'a pas existé jusqu'à ce jour, que ce qu'on avait cru tel n'était qu'une chimère, qu'aucun effort n'a été fait, aucune tentative essayée, aucun résultat obtenu; il est entendu qu'on n'a cessé de se payer de mots en tout ce qui touche à la musique dramatique, et qu'enfin le monde entier, aveuglé par je ne sais quelle ignorance, s'est trompé grossièrement lui-même en croyant devoir quelque sympathie, quelque admiration, quelque reconnaissance à certains artistes, à certains créateurs par lesquels il croyait à tort avoir été touché, ému, attendri. Selon ceux-là, un novateur est venu, un révolutionnaire, que dis-je? un dieu, qui nous a bien fait comprendre quelle était notre erreur, qui nous a démontré que fausse était notre émotion, maladroite notre reconnaissance, sotte et ridicule notre admiration. A ces contempteurs d'un passé que quelques-uns croyaient non sans gloire, à ces sectaires exclusifs et farouches, à ces iconoclastes bruyants qui sacrifient tout à la glorification de l'idole nouvelle, il ne faut offrir aucun exemple, il ne faut citer aucun artiste, il ne faut parler ni de Campra, ni de Rameau, ni de Gluck, ni de Méhul, ni de Cherubini, ni d'aucun de ceux que le peuple musical s'était habitué jusqu'à ce jour à respecter et à chérir: rien de tout cela n'existe, les

hommes que représentent ces noms ne sont que des pygmées, sortes de fantoches indignes d'attention, et l'art n'a pris naissance que du jour où leur dieu lui-même a vu la lumière. La grandeur, la poésie, la passion, la couleur, la puissance, la vérité dramatique, tout lui revient, il a tout inventé, tout découvert, jusqu'aux conditions vitales de cet art même et à sa mise en pratique à l'aide de moyens encore inconnus.

Il me semble qu'il suffit d'entendre une œuvre aussi mâle, aussi pathétique, aussi noble que *Joseph*, une œuvre conçue à la fois dans de telles conditions de simplicité et de grandeur, pour revenir à un sentiment plus équitable, plus conforme à la réalité des choses. «Lorsque je réfléchis aux conditions d'une telle œuvre, disait un critique à propos de la dernière reprise de *Joseph* [1], et que j'entends le bruit qui se fait autour des théories de Richard Wagner, je crois rêver. Qu'y a-t-il de nouveau dans ces systèmes? Quelle loi organique de l'opéra moderne tous ces prétendus prophètes de l'avenir mettent-ils en avant que ce musicien du passé ne se trouve avoir accompli? Écoutez cet orchestre toujours sobre de parti pris, où la modulation n'intervient qu'à l'appel de la vérité dramatique, cet accompagnement toujours en rapport avec la nature du sujet, et demandez-vous ensuite s'il est vrai, comme on nous le raconte, que cette simultanéité d'expression soit une découverte de notre temps. De l'instrumentation passons à la peinture de caractères; autre invention qu'on se plaît à s'attribuer. Joseph, Siméon, Benjamin, Jacob, voyons-nous que ce soient là des figures qui manquent de plasticité, des caractères impersonnels, abstraits, des héros de tragédie classique comme en imaginait à la même époque Marie-Joseph Chénier? Qu'ils chantent, tous ces personnages, et comme ce philosophe qui, pour prouver le mouvement, marchait, ils vous convaincront aussitôt de leur individualité musicale. Les souvenirs et les tristesses de Joseph, les remords et le repentir de Siméon,

[1] Henry Blaze de Bury, dans la *Revue des Deux-Mondes*.

la candeur de Benjamin, la douleur du vieux Jacob, sa colère, sa joie, autant de motifs admirables traités avec l'inspiration d'un maître que nuls principes de ceux qui vraiment conviennent à cet art ne sauraient prendre au dépourvu. «Pour relever tous les mérites de ce magnifique « poème musical, dit Weber, il faudrait écrire des volumes.» Oui, certes, mais à quoi bon ? La barbarie, bien qu'elle gagne chaque jour du terrain, ne nous a pas encore tellement envahis qu'elle ait chassé de chez nous toute notion du vrai, du beau, et le chef-d'œuvre, quoique disparu de la scène, n'en est pas réduit, grâce à Dieu ! à vivre de la seule vie que donnent les commentaires. Quelque mal que prennent certains esprits médiocres à embrouiller les questions, à corrompre le goût, la vérité n'en conserve pas moins son influence sur un bon nombre d'artistes, sur une grande partie du public. « D'ailleurs, s'écrie encore « Weber, la beauté des œuvres de cet ordre-là ne se prouve « point, il suffit d'en appeler au sentiment de ceux qui les « entendent ! »

Weber avait cent fois raison, et il serait oiseux de discuter plus longtemps à ce sujet.

CHAPITRE XIV.

Joseph marque le point culminant de la carrière de Méhul. Non-seulement cet ouvrage est son dernier chef-d'œuvre, mais pendant les dix années qui s'écoulèrent ensuite jusqu'à sa mort, Méhul, qui dans l'espace de dix-sept ans parcourus depuis ses débuts s'était présenté plus de trente fois à la scène, cessa tout à coup de produire et ne travailla plus que fort peu en vue du théâtre. Ce n'est qu'après un silence de trois ans et demi qu'on le vit, en 1810, reparaître à l'Opéra avec le ballet de *Persée et Andromède,* et si l'on en excepte *l'Oriflamme,* petite pièce de commande et de circonstance qu'il écrivit conjointement avec Berton, Kreutzer et Paër, il ne donna plus ensuite que trois ouvrages, *les Amazones, le Prince troubadour* et *la Journée aux aventures,* auxquels il faut ajouter *Valentine de Milan,* que son collaborateur Bouilly put, non sans quelque peine, faire représenter cinq ans après sa mort[1].

D'où vient cet arrêt subit dans la production d'un maître si bien doué et d'une fécondité jusque-là presque

[1] Fétis, dont il faut toujours avec soin contrôler les renseignements, met à l'actif de Méhul un ballet en trois actes, *le Retour d'Ulysse*, représenté à l'Opéra le 27 février 1807, dix jours après l'apparition de *Joseph* à l'Opéra-Comique, et Félix Clément, qui le copiait avec servilité en se bornant à le commenter, n'a pas manqué de lui emboîter le pas à ce sujet. C'est là pourtant une erreur : la musique du *Retour d'Ulysse* était, non de Méhul, mais de Persuis, et d'ailleurs Fétis lui-même, dans sa notice sur ce dernier, la lui attribue légitimement, sans se rappeler qu'un peu auparavant il l'a inscrite à tort dans le répertoire de Méhul.

prodigieuse? On ne saurait l'attribuer à la vieillesse, puisque, lorsqu'il donna *Joseph* à l'Opéra-Comique, Méhul avait seulement accompli sa quarante-troisième année, par conséquent avait à peine atteint l'âge où l'homme a conquis la plénitude de ses facultés. D'autre part, il n'avait pas lieu d'être découragé, comme quelques-uns l'ont dit, car si la masse du public ne vit pas émouvoir sa sensibilité par les beautés de ce poëme enchanteur, l'accueil qui lui fut fait par les connaisseurs et par les artistes grandit encore le maître aux yeux de ses nombreux admirateurs. Deux raisons, je crois, peuvent expliquer le silence que Méhul commença à garder à partir de cette époque : d'abord son caractère, caractère un peu sombre, un peu chagrin, plus ombrageux que de raison, qui lui faisait voir volontiers des ennemis partout, partout des envieux et des persécuteurs, et qui jeta comme une teinte de douloureuse amertume sur les dernières années de son existence[1]; puis, l'état peu satisfaisant de sa santé, qui influait précisément sur son caractère, et qui, devenue de plus en plus précaire, dès ce moment commençait à donner de l'inquiétude à ses amis. Cheru-

[1] La lettre suivante, que Méhul écrivait à Plantade aux derniers jours de l'année 1806, met suffisamment en relief ce côté malheureux de son caractère :

« 15 décembre 1806.

« J'ai la certitude, mon cher Plantade, que messieurs Grétry et Lesueur ourdissent une intrigue contre toi. Ils craignent que tu ne sois nommé maître de chapelle du roi de Hollande, et ils ont écrit à un chambellan de la reine pour te desservir et proposer pour ta place un M. Bertin, aussi ridicule par sa personne que par ses talens. Tu vois que les haines ne sont pas endormies, et que tu es la dupe de l'enthousiasme que tu as fait éclater pour Grétry. Le talent est beau, mais l'homme ne vaut rien.

« Fais ton profit de cet avertissement amical, *et ne me compromets pas. J'ai déjà assez d'ennemis.*

« Adieu, porte-toi bien et n'oublie pas tes amis. Je suis le tien pour la vie.

« MÉHUL ».

Cette lettre m'a été obligeamment communiquée par M. le marquis de Queux de Saint-Hilaire.

bini, auquel il était cher et qui le connaissait bien, nous l'a dit en parlant de *Joseph:* — « Cet ouvrage est le chant du cygne, car à l'avenir nous n'aurons plus de lui que des travaux qui annoncent que sa santé, atteinte d'un mal sans remède qui le minait depuis longtemps, s'affaiblissait par degrés, ainsi que son génie. » Ce mal terrible et « sans remède », c'était la phthisie, qui avait marqué Méhul au front et qui devait l'emporter avant l'âge, après avoir éteint son génie et brisé ses facultés.

Mais pour un être aussi actif, pour un esprit toujours en éveil comme celui de Méhul, un repos complet était impossible. Nous verrons d'ailleurs que, même au seul point de vue de l'art, ce repos fut loin d'être aussi absolu qu'on s'est plu à le dire, puisque de cette époque datent des travaux très sérieux dans le genre de la symphonie, la composition d'un grand nombre de cantates souvent fort importantes, ainsi que les succès éclatants remportés aux concours de l'Institut par les élèves de sa classe du Conservatoire. Mais c'est aussi à partir de ce moment que Méhul se créa une occupation nouvelle, à laquelle il se livrait avec la passion et l'ardeur qu'il apportait en toutes choses, et qui fut un dérivatif puissant et une consolation à ses chagrins réels ou imaginaires: je veux parler de la culture des fleurs.

Dès ses plus jeunes années, Méhul avait senti naître en lui l'amour des fleurs; cela datait de son séjour à Laval-dieu, dans ce coin de terre si pittoresque, si retiré, si paisible, si enchanteur, où les moines de l'abbaye avaient mis à sa disposition un bout de jardin qu'il cultivait lui-même, et où il entretenait à loisir, au milieu des jours les plus heureux qu'ait connus son enfance, cette passion si innocente et si charmante. (Plût au ciel, pour sa santé, qu'il n'en eût jamais connu d'autre !) Le séjour de Paris, l'existence étonnamment active qu'il menait ici, ses travaux, ses succès, ses distractions même ne lui avaient pas fait perdre ce goût inné chez lui, et dans ces dernières années il avait, pour s'y pouvoir livrer tout à son

aise, acheté à Pantin une petite maison de campagne, accompagnée d'un grand jardin, dans lequel il avait formé surtout une collection de tulipes qui, par sa richesse et sa beauté, faisait non-seulement sa joie, mais l'admiration des connaisseurs. Méhul, qui ne savait rien faire à demi, était un horticulteur très sérieux, très instruit, très laborieux, très avisé, qui s'occupait d'horticulture non en amateur superficiel, mais en véritable praticien. Il entretenait avec ses... confrères de Paris ou de la province une correspondance active, suivie, par laquelle il se tenait au courant de toutes les découvertes, de tous les progrès, des procédés propres à obtenir les meilleurs résultats, et faisait avec eux des échanges, profitables aux uns et aux autres, destinés à leur procurer mutuellement les espèces et les variétés qui pouvaient leur manquer.

Méhul horticulteur ! On a bien connu cette passion du grand homme, mais on n'a guère essayé d'en retracer les effets. Je vais le tenter, au moins dans une certaine mesure, à l'aide de recherches qui n'ont pas été sans me donner quelques résultats.

Méhul était très lié avec un agronome de premier ordre, Louis-Joseph Pirolle, auteur d'un ouvrage pratique remarquable et justement renommé, *l'Horticulteur français*, l'un des classiques du genre, et principal rédacteur de l'*Almanach du bon Jardinier*. Son intimité était grande aussi avec deux horticulteurs amateurs fort distingués, le peintre belge Vandael, et un autre peintre auquel ses beaux tableaux de fleurs ont acquis une célébrité légitime, le Hollandais Van Spaendonck, qui, fixé de bonne heure à Paris et devenu Français, devint le collègue de Méhul à l'Institut et, comme lui, fit partie de la première liste de chevaliers de la Légion d'honneur créés par Napoléon Ier [1].

[1] Catel, l'auteur des *Bayadères* et de *l'Auberge de Bagnères*, Catel, dont le *Traité d'harmonie* est encore classique aujourd'hui, avait aussi la passion des fleurs; mais, de même que Vandael (et plus tard Félicien David),

Les rapports d'intimité et... d'horticulture qui existaient entre Méhul et Vandael sont attestés par la lettre que voici :

Mon cher monsieur Vandael,

Si vous pouvez remettre au porteur de cette lettre les vignons et les cayeux que vous avez bien voulu me promettre, vous me ferez un très grand plaisir. Je compte me rendre demain à Pantin pour planter et faire planter.

Ce que j'attends d'Hollande n'est point encore arrivé, et cela commence à m'inquiéter.

Adieu, mon cher monsieur Vandael. Croyez à mon admiration pour votre talent et à mon attachement pour votre personne.

MÉHUL [1].

Quant à Pirolle, c'est une vive affection qui l'unissait à Méhul, et leurs rapports étaient empreints d'une cordiale familiarité. En plus d'un endroit de son livre, Pirolle vante les connaissances, le goût et les collections de son ami, qu'il ne manque jamais d'appeler « le bon Méhul ». C'est d'abord en parlant des tulipes, ses préférées : — « ...Quand on a vu quelques centaines de ces plantes si nobles ainsi groupées avec art, choisies et distribuées avec le goût d'un amateur aussi distingué que l'était le bon Méhul, la vue est éblouie pour longtemps, ne fût-on pas même connaisseur [2]... C'est ensuite au sujet des renoncules, que Méhul affectionnait aussi : — « ...Quand nous

il donnait la préférence aux roses. Pirolle, dans son *Horticulteur français*, les citait l'un et l'autre au nombre des amateurs qui cultivaient surtout les roses : — « ... On remarque particulièrement parmi ces cultivateurs... MM. Catel, compositeur distingué et membre de l'Institut, rue Bleue, et Vandael, l'un de nos peintres les plus habiles, impasse des Feuillantines, faubourg Saint-Jacques, nº 14, qui possèdent aussi des collections de premier choix et qui peuvent servir de modèles à ceux qui voudront borner leur goût aux limites du grand beau. » (*L'Horticulteur français*, p. 587.)

[1] Cette lettre est sans date. Elle porte pour adresse : *A monsieur Vandael, peintre, à la Sorbonne.*

[2] *L'Horticulteur français*, p. 409.

calculions avec le bon Méhul ces effets sous le rapport des réflexions de lumière, et sous celui des formes et des couleurs de ces plantes, il disait qu'un parc de renoncules bien choisies et distribuées était à l'œil ce qu'était à l'oreille la musique de Mozart et de Gluck : moins modeste, il eût pu citer la sienne[1]... »

Ce Pirolle, dont il est ici question, était lui-même le fils d'un horticulteur de Metz, extrêmement distingué. Méhul avait intimement connu le père, et, à la mort de celui-ci, avait reporté sur le fils toute son affection. Un éloge de Pirolle fils fut lu en 1847 à l'Académie royale de Metz, dont il avait été membre, par M. Victor Paquet, qui, dans le même temps, adressait à *la France musicale* un article dont j'extrais ces lignes, relatives à Méhul :

... Méhul était *fou-tulipier* dans toute l'acception de ce mot... Sa propre collection de tulipes était une des plus estimées des environs de Paris. Figurez-vous un vaste parc ou carré encadré dans un beau gazon, planté en tulipes ornant la terre avec leurs feuilles d'un vert uni, glauque, du centre desquelles s'élevaient des tiges libres, fermes, couronnées par un beau vase qui pourrait bien avoir servi de modèle à celui de la ravissante Hébé ; à la régularité de la corolle enchanteresse des tulipes de choix comme celles de Méhul, ajoutons la symétrie des étamines qui en garnissent l'intérieur, le velouté des pétales, le port élancé, noble, gracieux de chaque fleur, et l'élégance de ses contours, nous n'aurons encore qu'une faible idée de l'effet que produisait sur l'imagination des curieux l'ensemble de toutes les nuances de ce brillant tableau, lorsque, par un beau matin, le soleil se dégageant des nuages, un doux zéphyr venait agiter sur leurs colonnettes toutes ces fleurs qui balançaient amoureusement leurs légers chapiteaux diaprés d'or, de pourpre, d'ivoire et d'azur sur un fond blanc d'argent. Les plantes se courbaient comme pour se rapprocher, puis s'éloignaient pour se rapprocher encore. Au milieu de ces jeux et des contrastes inouïs qu'ils provoquaient, Méhul tombait en extase ; il était sourd à toutes les questions, insensible à tout ce qui se faisait autour de lui ; il ne voyait, il n'admirait, il ne parlait que du rapide échange et des joyeuses caresses qu'il observait attentivement, espérant d'elles quelques-uns de ces heureux adultères qu'à l'exemple de tous les *fou-tulipiers* il convoitait et poursuivait dans l'espoir qu'un mystérieux

[1] *L'Horticulteur français*, p. 459.

hyménée pourrait réaliser au sein d'une fleur, et déposer dans son ovaire l'embryon d'une nouvelle variété, après laquelle cet heureux et passionné amateur soupirait patiemment pendant douze ou quinze ans, quelquefois davantage, pour s'assurer si dans les délicates nuances du gain obtenu, du *bâtard* mis au monde, il ne se serait pas trouvé une fleur plus remarquable, plus distinguée, réunissant quelque qualité de forme ou de couleur inconnue jusqu'à ce jour[1].

Je croirais volontiers que Méhul avait fait le voyage de Metz, dans le but exprès de visiter les jardins de Pirolle père et de connaître sa collection de tulipes, qui était l'une des plus belles de France. Ce qui me le fait supposer, c'est qu'il était en correspondance active non pas seulement avec lui, mais avec plusieurs habitants de Metz, et entre autres avec un excellent prêtre du diocèse, l'abbé Lefaucheur, qui sans doute aimait aussi beaucoup les fleurs. Pirolle père mourut aux environs de la Restauration, et à cette époque, si troublée par les passions politiques les plus violentes, ses pépinières et ses jardins furent saccagés de la façon la plus indigne, soit par des ennemis, soit par des envieux. La populace avait envahi sa demeure, et on n'avait pu sauver les infortunées tulipes qu'en les déplantant au plus vite, mais sans ordre et sans en conserver les noms. Méhul fut informé de ces faits par un de ses amis de Metz, et il lui répondit par une lettre dont M. Victor Paquet, dans son éloge officiel de Pirolle fils, reproduisait, trente et quelques années plus tard, ce fragment intéressant[2]:

...La bonne foi et la générosité ne sont pas des vertus communes parmi les fleuristes *en boutique:* ceux qui ont dévasté le jardin du papa Pirolle attestent cette triste vérité. Je vais vous faire part des projets de Pirolle fils à mon égard, avant d'avoir détruit le jardin de son père. Il tenait fortement à la belle collection de son père parce qu'il est grand amateur de tulipes, et surtout par un vif amour de piété filiale.

[1] *France musicale*, du 21 novembre 1847.

[2] *Éloge historique de Louis-Joseph Pirolle*, horticulteur français, né à Metz en 1773 et mort à Paris en 1845, par M. Victor Paquet. (*Mémoires de l'Académie royale de Metz*, 28e année, 1846-1847.)

Il se promettait des consolations dans la culture des fleurs d'un père chéri, respecté. Comme il connaît ma passion pour les tulipes et ma probité, son dessein était de me confier ces trésors jusqu'au moment où il pourrait se fixer à Paris ou ailleurs. Il voulait aux mêmes conditions réunir la collection des oreilles d'ours. Voilà ce qu'il m'a écrit. Mon cousin Tirman estimait la collection du papa Pirolle à plus de dix mille écus. Madame Pirolle ne regrette-t-elle pas de voir passer en des mains étrangères des objets si précieux? Jamais le digne père n'a voulu accepter le moindre cadeau. J'apprendrai avec bien du plaisir par vous, monsieur, que madame Pirolle ne repousserait pas des témoignages de reconnaissance. Je vous prie, monsieur, d'assurer madame Pirolle de ma respectueuse amitié. J'ai aimé son mari, j'aime son fils, et je serais heureux, dans toutes les circonstances, si elle a la bonté de me considérer comme ami [1].

Cette lettre est touchante, et tout à l'éloge des bons sentiments de Méhul, dont elle rappelle le grand cœur et la générosité naturelle.

[1] Méhul, je l'ai dit, avait reporté sur le fils l'affection que le père lui avait inspirée. Pirolle fils, qui était venu à Paris après la mort de son père, y avait été poursuivi par le malheur. Méhul chercha certainement à lui être utile; en tout cas, ils étaient en relations très suivies, car voici ce que dit à ce sujet M. Victor Paquet: — « ... Le 14 août 1815, Pirolle avait l'intention de retourner à Metz, sinon pour y rester, du moins pour embrasser encore une fois sa digne mère. Méhul devait l'accompagner, mais des raisons de force majeure l'en empêchèrent, et dans une lettre du 29 avril 1816, Méhul écrivait de Paris à M. Lefaucheur: « La situation « des affaires de Pirolle fils est telle qu'il n'a pu se rendre à Metz. Il en « est vivement affecté; il aurait voulu voir encore une fois sa respectable « mère et la satisfaire sur le désir qu'elle avait de revoir encore une fois « son fils. J'ai pressé souvent Pirolle d'entreprendre ce voyage, mais « chaque fois j'ai été obligé de reconnaître qu'il avait de fortes raisons « pour rester à Paris. Malgré ses moyens, son activité et de fort bonnes « connaissances, il ne peut parvenir à se procurer une place; il semble « qu'un pouvoir surnaturel fasse échouer tous les projets au moment de « leur réussite. Vingt fois je l'ai vu à la veille de surmonter sa mauvaise « étoile et vingt fois des circonstances imprévues l'ont écrasé ». M. Victor Paquet paraît avoir eu en mains, à l'occasion de son travail sur Pirolle, une correspondance très abondante de Méhul avec divers habitants de Metz, notamment avec l'abbé Lefaucheur. Qu'est devenue depuis lors cette correspondance? Elle a été dispersée sans doute, et c'est bien grand dommage. Bien qu'elle n'eût trait, on peut le supposer, à aucunes questions artistiques, elle eût servi du moins à nous révéler plus étroitement le côté intime et familier du caractère de Méhul.

Mais Méhul ne bornait pas au seul Pirolle ses relations horticoles. Comme tous les collectionneurs, en quelque genre que ce soit, il entretenait une correspondance très active, très suivie, avec divers amateurs, dont les richesses pouvaient être profitables aux siennes, comme lui-même pouvait leur être utile. Entres autres, il se trouva en rapports avec un dilettante horticulteur de Lille, nommé Dathis, à qui il adressait des lettres vraiment curieuses ; qu'on en juge par celle-ci, dans laquelle il se plaignait, comme à son habitude, de « l'ingratitude des hommes », en même temps qu'il constatait le modeste état de sa fortune :

Monsieur,

Vous êtes si bon pour moi, et avec un désintéressement si absolu, que je crains de ne pouvoir vous exprimer assez vivement toute ma reconnaissance.

En effet, il faudrait que vous pussiez concevoir le prix que j'attache aux belles tulipes et le calme heureux que la culture des fleurs répand depuis quelques années sur ma vie, pour avoir une idée de ma gratitude. Il faudrait encore que vous sussiez combien j'ai à me plaindre de l'ingratitude des hommes, pour savoir à quel point la solitude m'est chère et quel plaisir j'éprouve à m'entourer des belles productions de la nature.

Ma fortune étant fort médiocre, je suis contraint de limiter mes désirs et de renoncer à la culture dispendieuse des fleurs étrangères, mais cette contrainte m'attache encore plus fortement aux indigènes que je puis posséder.

J'ai des collections de roses, de jacinthes, d'œillets, de renoncules et d'oreilles d'ours que j'aime beaucoup, mais j'ai une affection particulière pour la tulipe : ses variétés infinies m'enchantent. Aussi, monsieur, il résulte de cette préférence motivée que tous ceux qui, comme vous, sont assez bons pour m'aider à enrichir ma collection acquerront des droits certains à ma reconnaissance et à mon amitié.

Veuillez bien croire que si jamais je suis assez heureux pour rencontrer l'occasion de vous donner des preuves de mes sentiments, je la saisirai avec le plus vif empressement.

Agréez mes cordiales salutations. MÉHUL.

Ce 5 décembre 1813.

Par suite d'une cause que j'ignore, cette lettre ne parvint pas aux mains de son destinataire ; Méhul l'ayant appris au bout de quelques mois, s'excusa par celle-ci :

Monsieur,

J'apprends avec autant de chagrin que de surprise, que vous n'avez pas reçu les remerciements que je me suis empressé de vous adresser à l'époque où vous avez eu la bonté de m'envoyer les tulipes de M. Caperon.

Il m'est très-pénible de songer que, depuis six mois, vous avez pu me croire capable de manquer à la fois de politesse et de reconnaissance. Croyez, monsieur, que j'ai en horreur l'égoïsme et l'ingratitude, et que personne plus que moi ne sait apprécier un service. Je ne le considère pas seulement dans son objet matériel, mais encore dans toutes les circonstances qui peuvent ajouter à son prix. C'est ainsi que j'ai doublement senti l'obligation que je vous devais, pour la manière dont vous avez su amener M. Caperon à se dessaisir de quelques-unes de ses belles fleurs.

Je suis heureux de les posséder, et je n'oublierai jamais que c'est à votre amitié que je dois ce bonheur.

Agréez, monsieur, l'expression vraie de mon attachement et de ma reconnaissance, et veuillez bien ne pas m'oublier si M. Caperon, ou tout autre amateur, se trouvait en position de ne pouvoir vous refuser.

Juin 1814. Votre dévoué et ami,

MÉHUL.

Une dernière lettre adressée au même amateur nous montre enfin dans toute son étendue, et d'une façon charmante, la passion de Méhul pour les fleurs, et surtout pour ses chères tulipes :

Monsieur,

Si, comme j'ose l'espérer, vous êtes aussi bien disposé en ma faveur cette année que l'année dernière, voici le moment de revoir M. Caperon, et de tâcher d'obtenir encore quelques-unes de ses belles tulipes. J'ai été extrêmement satisfait des 36 oignons que vous avez eu la bonté de m'envoyer en dernier lieu; presque tous ceux qui ont fleuri sont d'un choix très-distingué; il y en a entre autres huit ou dix que j'aime de passion et que je suis heureux de posséder. Ils ont excité l'admiration de nos connaisseurs et ils ajoutent beaucoup à la richesse de ma collection naissante. Deux ou trois cadeaux de cette importance me pla-

ceraient en première ligne parmi nos plus forts amateurs de Paris. Je cultive par goût, et non par vanité. Cependant, j'avoue que j'ai été flatté des éloges qui ont été donnés à mes nouvelles fleurs. Je vous ai cité avec plaisir, avec reconnaissance, comme l'auteur d'une partie de mes richesses, et l'on m'a félicité d'avoir une correspondance aussi précieuse.

Croyez bien, monsieur, que je n'avais pas attendu ce moment pour sentir tout le prix de vos complaisances. Loin d'être ingrat, je trouve du charme dans la reconnaissance. Elle est beaucoup plus forte que vous ne pouvez l'imaginer.

Il faudrait connaître ma passion pour la culture des fleurs, pour concevoir le plaisir que l'on me fait en m'aidant à en réunir de belles.

Il me semble que mes demandes indiscrètes doivent vous révéler une partie de ma folie, je vous crois assez indulgent pour espérer mon pardon.

Je me gronde souvent, lorsque je songe que j'abuse de vos bontés, mais je n'ai pas la force d'obéir à ma raison Un amoureux bien épris et un fleuriste ont la tête aussi dérangée l'un que l'autre. Le fleuriste a des jouissances moins vives, mais plus durables. L'objet de son culte ne dit rien à l'âme, mais il ne la tourmente pas ; la jalousie et l'inconstance, qui font tant de mal en amour, sont inconnues en fleurisomanie. Plus près de la nature, plus loin des hommes, les fleuristes sont presque toujours de bonnes gens, qu'il faut aimer, qu'il faut favoriser.

Vous m'entendez, monsieur, et je suis certain que ce ne sera pas en vain.

Cependant, comment reconnaître toutes vos complaisances? Cette réflexion, que je fais souvent, trouble mes jouissances. Je voudrais que vous ayez besoin de moi, comme j'ai besoin de vous, pour vous prouver que je ne suis pas indigne de vos bontés.

Agréez, je vous prie, l'assurance de mon sincère attachement.

MÉHUL.

Décembre 1814.

Ici se terminent les quelques renseignements qu'il soit possible de réunir sur l'amour bien connu de Méhul pour les fleurs. Si peu nombreux que soient ces renseignements, si chétifs qu'ils paraissent, ils servent pourtant à nous faire connaître davantage l'homme à côté de l'artiste, à compléter la physionomie de l'un et de l'autre et de l'un par l'autre, à serrer de plus près la ressemblance du portrait. A ce titre, ils ne sauraient nous laisser indifférents.

CHAPITRE XV.

J'ai dit que pendant plus de trois années Méhul s'était tenu éloigné de la scène. On peut croire pourtant qu'il n'y eut pas tout à fait de sa faute, car, dès l'année qui suivit la représentation de *Joseph*, c'est-à-dire en 1808, il se mit à travailler à un grand ouvrage dont Jouy lui avait fourni le livret, et qui était destiné à l'Opéra. Par quel concours de circonstances cet ouvrage ne put-il paraître à la scène qu'en 1811, alors que Méhul s'était remis depuis un an en communication avec le public à l'aide de son ballet de *Persée et Andromède*, c'est ce que j'ignore ; mais ce qui est certain, c'est que dès la fin de 1808, il s'occupait activement de sa partition d'*Amphion*, que Jouy avait hâte de lui voir achever. Cela m'est prouvé par une lettre que Méhul adressait à Guilbert de Pixérécourt aux derniers jours de cette année 1808, lettre que j'ai retrouvée dans l'édition des œuvres choisies de cet écrivain, plus justement célèbre par ses goûts de bibliophile délicat et éclairé que par son talent d'auteur dramatique[1].

Pixérécourt avait offert à Méhul le livret d'un opéra-comique en trois actes, intitulé *la Rose blanche et la Rose rouge*, qu'il désirait lui voir mettre en musique. Méhul, alors occupé de l'ouvrage dont je viens de parler, ne pouvait prendre d'engagement immédiat; cependant, ce livret lui plaisait, et il paraissait ne pas demander mieux

[1] *Œuvres* de Guilbert de Pixérécourt. Nancy, 1844, 4 vol. in-8°.

que de s'en charger; il demandait donc du temps, posait ses conditions — fort honorables — et, en tout cas, donnait un bon conseil à son ami. Voici la lettre qu'il lui adressait à ce sujet :

Paris, le 20 décembre 1808.

Mon cher camarade, Campenon m'a communiqué ta pièce. Je l'ai lue avec un immense plaisir, et j'en aurai au moins autant encore à la mettre en musique, si tu veux bien me donner ton consentement. Je ne doute pas que mes inspirations ne soient heureuses, car ton poème est merveilleusement coupé pour la musique. Je te demande un an pour te livrer ma partition; mais je ne peux me mettre à l'ouvrage qu'à la fin de l'été prochain. D'ici là, je dois terminer *Amphion* ou *la Fondation de Thèbes*, grand opéra, auquel Jouy tient beaucoup, et je me suis engagé à finir la musique pour le premier août au plus tard. Je fais le mieux possible, mais je travaille lentement. Tu trouveras six compositeurs au moins qui bâcleront ta musique en trois semaines; mais avant un an ce sera fait de l'ouvrage, on n'y pensera plus. Il n'en sera pas de même de l'œuvre *auquel* je veux travailler sous tes auspices. Je t'ai entendu dire souvent qu'à l'Opéra-Comique, le poème seul réussit à la première représentation, et la musique à la centième : une bonne partition dure vingt-cinq ans, donc j'aspire à te faire obtenir un succès de longue durée. Gavaudan, avec sa pétulance ordinaire, voudra donner ton poème à son beau-frère Gaveaux; mais, je te le répète, si tu cèdes, avant six mois il ne sera plus question de *la Rose blanche*. Elleviou désire depuis longtemps un grand ouvrage qui présente de l'intérêt et un beau rôle pour lui, dans lequel il puisse déployer son talent chevaleresque et la sensibilité exquise qu'il nous a montrée dans *le Roi et le Fermier*. Ces éléments réunis te procureront un succès durable et productif. Crois-moi, accepte ma proposition; je te demande un an. Que si tu ne veux pas m'attendre, donne au moins ton manuscrit à Berton. A mon défaut, c'est le seul qui te convienne; du moins il te fera de la musique appropriée à ton poème. Adieu, cher ami.

C'est un bon camarade qui te donne un bon conseil. Ne le repousse pas.

Méhul.

Pixérécourt était pressé; non seulement il ne voulut pas attendre Méhul, mais il fit précisément le contraire de ce que celui-ci lui conseillait : craignant sans doute que Berton ne mît trop de temps à écrire la musique de *la Rose blanche et la Rose rouge*, il donna son poëme à

Gaveaux, et réussit à être joué dans un délai de trois mois. Il put voir alors combien Méhul avait eu raison; il en convint lui-même en reproduisant, dans l'édition de ses œuvres, la lettre de ce dernier en tête de sa pièce, et en l'accompagnant de la note que voici: — « La prédiction de Méhul s'est accomplie. Gaveaux a terminé sa partition en trois semaines. L'ouvrage a été joué le 20 mars 1809; il a obtenu 42 représentations; depuis lors, il n'en a plus été question. Si cet opéra avait été composé par Méhul, on le jouerait probablement encore.

On vient de voir le cas que Méhul faisait du talent mâle et pathétique de Berton, auquel, d'ailleurs, l'unissait depuis longtemps une affection profonde et quasi fraternelle. Précisément, dans ce moment même, Berton donnait à l'Opéra-Comique un nouvel ouvrage important, *le Chevalier de Sénanges*, et Méhul, après l'avoir entendu, envoyait ainsi ses félicitations à son ami:

Je ne puis résister, mon cher Berton, au désir de te faire mon compliment sur la musique du *Chevalier de Sénanges;* elle est d'un bout à l'autre élégante, spirituelle, riche d'idées et d'une facture excellente. Il me semble que tu as saisi avec un goût exquis le point où il faut s'arrêter pour ne pas déclamer sans mélodie, pour ne pas chanter sans intention dramatique. Si j'en crois le plaisir que tu m'as fait hier soir, tu t'es placé entre Grétry et Cimarosa, sans cesser d'être Berton.

Tout à toi,

MÉHUL[1].

Pour courte qu'elle soit, cette lettre est intéressante à un double point de vue: d'abord, parce qu'elle nous révèle les sentiments personnels et artistiques qui ani-

[1] Cette lettre a été publiée par F. Grille dans ses *Miettes littéraires* (t. III, p. 153). Bien qu'elle ne porte pas de date, il est facile de fixer celle-ci d'une façon sinon précise, du moins très approximative, d'après celle même de la représentation du *Chevalier de Sénanges*. Cet ouvrage ayant été joué le 23 décembre 1808, la lettre est certainement des derniers jours de cette année, à supposer que Méhul n'ait pas assisté à la première représentation et ne l'ait pas écrite dès le 24 décembre.

maient l'auteur de *Joseph* à l'égard de l'auteur de *Montano et Stéphanie*, ensuite parce qu'elle nous fait connaître une fois de plus, en peu de mots, quelles étaient les idées et les préoccupations de Méhul en ce qui concerne l'application de la musique à l'action scénique. Tandis que l'école néo-dramatique enfantée par les doctrines oppressives de Richard Wagner prétend n'admettre autre chose, au théâtre, que la déclamation pure, et proscrit sans pitié toute espèce d'idée musicale proprement dite, confisquant au profit de l'élément symphonique tout l'intérêt qui s'attachait jusqu'à ce jour à la voix humaine, Méhul, suivant en cela la doctrine de son illustre maître, l'immortel auteur d'*Alceste* et des deux *Iphigénies*, émet ce principe qu'on ne doit pas « déclamer sans mélodie, » ni « chanter sans intention dramatique. » Il admet donc l'usage de la déclamation et du chant, et pense que l'une et l'autre doivent incessamment se mêler et se confondre. Il me semble que c'est là une théorie aussi sage, aussi logique, aussi rationnelle que possible, et absolument inattaquable [1].

Au moment même où nous le voyons exprimer ainsi ses

[1] C'est à cette époque que se rapporte une autre lettre, dans laquelle Méhul donne encore la mesure du sérieux avec lequel il envisageait le travail de la composition dramatique. Celle-ci était adressée à un jeune musicien, Joseph-Pierre Roger, qui avait été élevé au Conservatoire et qui s'était chargé d'écrire la musique d'un opéra comique de Mme Sophie Gay, *la Maison à deux portes*, lequel d'ailleurs ne fut jamais représenté : — « ... Travaillez-vous ? lui écrivait Méhul. Surtout, que la sagesse vous guide. Vous entreprenez l'ouvrage le plus difficile à faire. Grétry dans sa force aurait été obligé d'employer tout son esprit, tout son génie pour essayer de bien faire la besogne que vous avez sur les bras. Je ne veux pas vous épouvanter, mais vous inspirer une méfiance qu'on connaît rarement à votre âge. Tâchez d'être naturel, ferme, comique et rapide, et vous toucherez au but que vous avez dû vous proposer. Si vous n'étiez qu'élégant, léger et gracieux, votre musique grimacerait avec le ton de vieille comédie qui règne justement dans *la Maison à deux portes*. Réfléchissez, Roger, autrement vous ne donneriez qu'un feu d'artifice, et vous savez ce qu'il en reste... » (On peut consulter, sur Roger, le supplément à la *Biographie universelle des Musiciens* de Fétis).

opinions et ses sentiments sur la musique dramatique, Méhul aspirait à de nouveaux succès dans le genre de la symphonie, auquel une première fois il s'était attaqué déjà. N'y eût-il pas réussi, qu'une telle ambition était digne de son génie, de son caractère artistique, de ses nobles facultés.

On était au temps où les symphonies d'Haydn obtenaient en France le plus vif succès. Ces œuvres adorables, que le fameux Concert des Amateurs avait été le premier à introduire et à faire connaître à Paris, avaient été répandues ensuite par les belles séances musicales de la Loge olympique et par les Concerts de la rue de Cléry. On les exécutait aussi couramment aux exercices du Conservatoire, qui étaient alors de véritables concerts publics et payants, et elles ne cessaient de recueillir les applaudissements de la foule. Méhul, peut-être pour distraire un peu son esprit de ses préoccupations scéniques, peut-être aussi pour obéir à certaines sollicitations, se reprit à un genre de composition qui n'était plus absolument nouveau pour lui, et écrivit plusieurs symphonies, qu'il fit entendre coup sur coup et qui paraissent avoir été fort bien accueillies. Je crois que la première exécution qui fut faite de l'une d'elles est celle qui eut lieu le 3 novembre 1808, pour l'inauguration d'une nouvelle entreprise de concerts fondée sous le titre de Cercle musical, et dont le chef d'orchestre était Lefèvre, le frère de Mme Dugazon. Voici comment le *Journal de l'Empire* rendait compte de cette inauguration : — « L'ouverture du Cercle musical de la rue Mandar a eu lieu jeudi dernier, sous la direction de M. Lefèvre. Une société brillante et nombreuse y était réunie. On y a exécuté divers morceaux peu connus des plus grands maîtres. Parmi ceux qui nous ont fait le plus de plaisir, on a distingué un air de Hændel, un trio de M. Vernier, et une symphonie manuscrite de M. Méhul, qui a été couverte d'applaudissemens, et qu'on a trouvée très belle, même après avoir entendu une des plus magnifiques symphonies d'Haydn... Un grand nombre de compositeurs et d'artistes du premier

mérite assistaient à ce premier concert, et tous ont donné les signes les plus éclatans de leur satisfaction. On remarquoit parmi eux MM. Berton, Nicolo, Rode, Marin, Pradère, Reichard et Mme Giacomelli [1] ».

Méhul semble s'être livré à ce travail avec une véritable ardeur, car dans le seul espace d'une année, du 12 mars 1809 au 18 mars 1810, il fit exécuter successivement au Conservatoire quatre symphonies. J'ai relevé, dans les programmes des exercices de cet établissement, très fréquents alors, ceux de cinq séances dans lesquelles sont comprises ces symphonies. Dans le troisième exercice de 1809, à la date du 12 mars, on exécute la première, sans doute celle qu'il avait déjà fait entendre au Cercle de la rue Mandar ; aux cinquième et sixième (26 mars et 2 avril), c'est le tour de la seconde ; la troisième est entendue au onzième exercice (21 mai) ; enfin, nous trouvons la quatrième sur le programme du quatrième exercice de 1810 (18 mars) [2]. Voici comment Sauvo, alors rédacteur théâtral et musical du *Moniteur universel*, rendait compte de la séance dans laquelle Méhul produisit pour la première fois l'une de ses symphonies :

Le dernier exercice du Conservatoire avait attiré encore plus de monde que les précédents... La composition du concert justifiait cet

[1] *Journal de l'Empire*, du lundi 7 novembre 1808.—Peut-être s'agit-il ici de la première symphonie déjà entendue, douze ans auparavant, aux concerts du théâtre Feydeau ?

[2] Il ne me semble pas sans intérêt de reproduire un de ces programmes, tels que les insérait le *Moniteur universel*, alors journal officiel; voici celui de la séance du 12 mars 1809 :

« Programme. — 1° Symphonie de M. Méhul ; 2° Air de Mozart, chanté par Mlle Himm ; 3° Concerto de violon, par M. Aubert (Auber), exécuté par M. Mazas ; 4° Ouverture du *Mont-Bernard*, de M. Cherubini ; 5° Air de M. Paër, chanté par Mlle Himm; 6° Concertante, par M. X. Lefèvre, exécutée par MM. Vogt, Péchignier et Dossion.

« Les cartes d'entrée se prennent au bureau des recettes des exercices, au Conservatoire. Prix des places : premières loges, 5 fr. ; loges du rez-de-chaussée, 4 fr. ; galeries hautes et basses et parquet, 3 fr. Les personnes qui désirent des loges sont priées d'en faire retirer les coupons avant midi, le jour de l'exécution. »

empressement : les noms de MM. Méhul et Cherubini se faisaient lire sur le programme ; en fallait-il davantage ? L'annonce d'une symphonie du premier de ces célèbres compositeurs, dont il est à remarquer que la réputation a été consommée chez l'étranger avant d'être tout à fait établie parmi nous, était surtout l'objet d'une vive curiosité.

Notre école française comptait de nombreux et habiles symphonistes avant que Haydn parût : on fut obligé de présenter ses chefs-d'œuvre comme des essais ; ce fut un travail que de les faire entendre, et aujourd'hui qu'on les sait par cœur, on ne veut plus entendre qu'elles (*sic*) : toutes les fois, dit Grétry, que j'entends une symphonie d'Haydn, je prononce avec plaisir les paroles qu'elles me semblent demander : cet éloge dit tout pour le mérite de la pensée, de l'expression, dans ces innombrables et vastes compositions musicales enfantées par Haydn ; quant au mérite scientifique, ce n'est pas à nous à l'apprécier, et tout a été dit aussi sous ce rapport pour la gloire de cet illustre maître, de ce patriarche de son art, que toutes les écoles doivent envier à celle d'Allemagne.

Depuis qu'Haydn s'est emparé des orchestres de l'Europe comme de son incontestable domaine, peu de compositeurs se sont essayés dans le genre de la symphonie, où il paraît avoir atteint le dernier degré de perfection. Mozart a marché sur ses traces, mais, selon beaucoup d'hommes éclairés, à un long intervalle. On cite Beethoven comme ayant dépassé le but qu'il voulait atteindre, en laissant égarer son génie dans les inextricables combinaisons de la science ; parmi les professeurs cependant, il en est un grand nombre qui le proclament comme le plus habile ; ils l'entendent, le saisissent, le comprennent bien ; c'est un compliment que je ferais volontiers à leur intelligence, s'il n'était une critique de l'obscurité de leur auteur : ils disent qu'Haydn aussi a passé pour obscur, inintelligible. Attendons du temps des lumières nouvelles, et jusqu'à ce que nous les ayons acquises, contentons-nous d'Haydn et des maîtres assez habiles pour s'être nourris à son école, et en quelque sorte approprié sa manière.

Parmi ces maîtres, M. Méhul doit être placé au premier rang. Sans être imitateur d'Haydn, il est de son école, puisque chez lui, dans ses bonnes productions, les profondeurs de la science musicale ne font qu'ajouter un nouveau prix à la richesse et à la nouveauté des motifs.

La symphonie qu'il a fait entendre était l'objet de l'intérêt le plus vif ; elle a été entendue avec une sorte de recueillement et jugée avec une sévérité qui honore l'idée que l'on a du talent de M. Méhul. Attribuée à tout autre, cette production eût excité plus d'enthousiasme, on aurait compté un musicien de plus ; on a trouvé M. Méhul digne de lui, et c'était déjà beaucoup : on a justement distingué un *andante* dont l'effet

général est très beau, et dont les détails sont pleins de charme, et l'on sait que cette partie est en quelque sorte la pierre de touche de cette espèce de composition. Celle-ci a besoin d'être entendue de nouveau, et d'être étudiée ; on l'aurait redemandée, si on n'était certain que le Conservatoire en fera la partie principale d'un autre concert.

S... [1].

On voit que le résultat était loin d'être fâcheux pour Méhul. Sauvo, pourtant, constate un succès plus grand encore, lors de l'exécution de la seconde symphonie :

Les concerts du Conservatoire, dit-il, acquièrent de jour en jour un nouveau degré d'intérêt ; la composition de celui de dimanche dernier était très brillante ; aussi un concours encore plus nombreux qu'à l'ordinaire s'y était il porté.

Il a commencé par une symphonie de Méhul ; c'est le second œuvre de ce genre dû à ce savant maître, qu'on ne saurait trop presser de s'y livrer : enlever la palme acquise à l'illustre Haydn n'est dans la prétention d'aucun compositeur ; mais on peut désirer d'être nommé après lui, et même après lui se faire entendre avec un vif intérêt ; tel est le partage de M. Méhul ; on ne peut se faire une idée de la curiosité qu'inspirent ses productions nouvelles dans le genre instrumental, avec quelle attention elles sont écoutées, recueillies, on pourrait dire méditées par l'auditoire le plus attentif, et sans doute le plus digne de les apprécier. Cette nouvelle symphonie a été encore plus applaudie que la première ; elle a paru plus que celle-ci empreinte du cachet particulier du maître, et réunir les plus grands effets d'harmonie à des motifs pleins d'originalité. Le premier morceau offre peut-être un peu de recherche dans l'emploi ou plutôt le contraste des instruments. L'*andante* présente un motif agréable, mais peut-être trop peu neuf, reproduit sous mille formes avec une rare habileté ; c'est le secret d'Haydn ; mais quand ce maître l'emploie, le motif auquel il s'est arrêté est ordinairement d'une fraîcheur exquise et de la plus aimable mélodie : c'est ici une condition nécessaire. Le *presto* de la symphonie est ingénieux et brillant ; mais le morceau qui a paru réunir le plus de suffrages est, sans contredit, le *minuetto :* il n'est pas un amateur qui ne sache combien ce genre est difficile, combien il exige de verve, d'inspiration et d'originalité, et combien il y a de mérite à y réussir après ceux de Haydn, qu'on ne peut se lasser d'entendre et de répéter. Celui de M. Méhul est fait d'enthousiasme, c'est une seule idée bien conçue et bien remplie :

[1] *Moniteur universel*, du 17 mars 1809.

le *trio* surtout est délicieux ; on eût redemandé ce morceau avec vivacité, si le programme du concert n'eût fait connaître qu'il était aussi abondant que bien choisi.

S...[1].

On doit supposer que cette symphonie obtint en effet un succès considérable, puisque, ainsi qu'on l'a vu, elle fut exécutée une seconde fois au Conservatoire, à huit jours de distance. Méhul écrivit à Sauvo pour le remercier de la sympathie qu'il lui avait témoignée à ce sujet dans ses articles du *Moniteur ;* je n'ai malheureusement pas le texte entier de sa lettre sous les yeux, mais j'en puis reproduire cette analyse, que je trouve dans un catalogue d'autographes : — « Il le remercie de l'extrême bienveillance avec laquelle il a parlé de ses symphonies dans le *Moniteur.* Fatigué des tracasseries du théâtre, il a voulu s'essayer dans un genre de composition tout à fait indépendant. « Admirateur passionné de la musique d'Haydn, j'ai senti « tous les dangers de mon entreprise ; j'ai prévu l'accueil « réservé que les amateurs feraient à mes symphonies... « Je compte en faire de nouvelles pour l'hiver prochain, et « je tâcherai de les composer de manière à mériter votre « estime, et à accoutumer peu à peu le public à penser « qu'un Français peut suivre de loin Haydn et Mozart [2]. »

A ce moment, Méhul n'avait donc écrit encore que ses trois premières symphonies, puisqu'il comptait « en faire de nouvelles pour l'hiver prochain » et qu'il fit exécuter la troisième avant la fin de la saison. Les *Tablettes de Polymnie,* qui s'étaient montrées si injustes envers lui à propos de *Joseph,* rendirent compte de l'exécution de la quatrième, et, tout en lui témoignant en apparence beaucoup d'égards, laissèrent percer à ce sujet une critique assez acerbe. Voici comment elles s'exprimaient :

Il y a vingt ans, on comptait à peine à Paris huit à dix compositeurs; aujourd'hui cinq à six mille individus s'imaginent qu'ils composent.

[1] *Moniteur universel,* du 30 mars 1809.

[2] Catalogue des autographes de M. le chevalier de R....y. — Paris, Charavay, 1863, in-8°.

On voit de tous côtés des *manufacturiers* de romances, de sonates, de duos ; on rencontre dans la foule quelques bons compositeurs d'opéras, mais depuis bien des années on n'a pas aperçu un bon œuvre de quatuor, et personne surtout n'avait osé s'élever jusqu'à la symphonie.

M. Méhul a eu cette noble hardiesse. De grands succès ont été la récompense de son zèle et de son talent. Le premier morceau de la quatrième qu'il a fait entendre dans ce concert (4e exercice des élèves du Conservatoire, du 18 mars 1810) est digne des plus grands maîtres ; le motif de l'*andante*, solo de violoncelle, d'abord un peu trop nu d'accompagnement et trop prolongé, est ensuite varié à la manière d'Haydn, avec beaucoup de goût et d'art dans le travail de l'orchestre ; le menuet, écrit en canon, est d'un effet original quoiqu'il y ait quelques lieux communs dans les solos d'instrumens à vent du trio ; quant au final, c'est un chef-d'œuvre de science, surchargé d'imitations fuguées, de contre-points et de transitions qui sont assurément fort belles, mais tellement entassées les unes sur les autres que l'imagination et la conception se fatiguent sans jouissances. Ces effets doivent être jetés en grande masse de tems à autre, comme les ombres pour faire ressortir les beautés d'un tableau. C'est cette heureuse disposition d'harmonie et de mélodie qui a fait le succès des symphonies d'Haydn et de Mozart ; le plan de leurs intentions est toujours clair et correct ; la science, qu'ils ne cherchent jamais, se trouve toujours amenée et fondue dans leurs motifs de manière à ne jeter aucune confusion dans le travail de l'orchestre. L'étonnant succès des compositions de Beethoven est d'un exemple dangereux pour l'art musical. La contagion d'une harmonie tudesque semble gagner l'école moderne de composition qui se forme au Conservatoire. On croit produire de l'effet en prodiguant les dissonances les plus barbares et en employant avec fracas tous les instrumens de l'orchestre. Hélas ! on ne fait que déchirer bruyamment l'oreille, sans jamais parler au cœur.

M. Méhul a trop d'esprit et de véritable talent pour ne pas sentir que ces réflexions ne s'adressent point à lui. Puissent-elles atteindre avec fruit beaucoup de jeunes harmonistes qui croient aveuglément que la science des accords leur tiendra lieu de génie[1] !

Cette conclusion est perfide, et ne saurait tromper personne. Mais nous avons appris à savoir ce qu'il faut penser des jugements exprimés par les *Tablettes de Polymnie*. Ce qui est plus grave, parce qu'on pourrait lui porter plus d'attention, c'est l'appréciation cavalière et un peu trop sommaire de Fétis, relative aux symphonies de Méhul ; voici comme

[1] *Tablettes de Polymnie*, mars 1810.

il en parle dans sa notice sur ce grand homme : — « Les symphonies de ce maître furent exécutées dans les concerts du Conservatoire qu'on appelait modestement des *exercices*. Elles étaient le résultat de cette idée, dominante dans l'esprit de Méhul, qu'il y a des procédés pour faire toute espèce de musique. Il ne voyait dans les symphonies de Haydn qu'un motif présenté et travaillé sous toutes les formes. Il prit donc des thèmes, les travailla avec soin, et ne procura pas une émotion à son auditoire. C'était un enchaînement de formules bien arrangées, mais sans charme, sans mélodie, sans abandon. Le peu d'effet produit par ses symphonies sur les habitués des concerts du Conservatoire fut la cause d'un des plus vifs chagrins de Méhul. »

Je ne sais où Fétis a pris cette idée, celle-là vraiment dominante chez lui, que pour Méhul il y avait « des procédés pour faire toute espèce de musique ». C'est faire une injure gratuite à la puissante intelligence de ce grand homme. Il avait déjà émis cette opinion au sujet de *l'Irato*, et Méhul s'est chargé lui-même de nous en démontrer la fausseté. En ce qui concerne les symphonies, la remarque n'offre pas plus de justesse ; une lecture attentive de celles que nous pouvons connaître suffit à le prouver[1]. Si Méhul n'a pas, en ce qui concerne ces symphonies, fait preuve d'un véritable génie d'invention, si ces œuvres en ce genre pèchent un peu trop du côté de l'imagination, de la fraîcheur des idées, du moins ne peut-on pas dire qu'elles ne

[1] Fétis en mentionne six, sans de plus amples détails. Je n'ai retrouvé, pour ma part, la trace que de quatre, et je n'en connais que deux publiées, en grande partition. Celles-ci portent les nos 1 et 2, et elles sont paginées séparément, avec ce titre commun à toutes deux: « *Symphonies* à grand orchestre, dédiées à S. Exc. Monseigneur le comte Regnaud (*sic*) de Saint-Jean-d'Angély, ministre d'État, grand procureur général de Sa Majesté Impériale et Royale près sa Haute-Cour, Secrétaire de l'État de la Famille Impériale, Conseiller d'État, président de la section de l'Intérieur du conseil d'État, grand officier de la Légion d'Honneur, chevalier Grand-Croix de l'ordre royal de Wurtemberg, membre de l'Institut de France, par Méhul, membre de la Légion d'Honneur, de l'Institut et du Conservatoire. (Paris, au magasin de musique, rue Richelieu, no 76.) » Ces deux symphonies se trouvent à la bibliothèque du Conservatoire.

vivent que par le procédé et qu'elles ne soient qu'une imitation servile, sans indépendance aucune, des formes mises en cours par Haydn et Mozart. On en pourrait citer tel ou tel morceau, qui donne à cette assertion le démenti le plus formel.

Il ne me semble pas inutile, d'ailleurs, d'en parler avec quelques détails, ces compositions intéressantes étant aujourd'hui complètement inconnues. Les deux premières au moins ayant été publiées, j'en puis tracer une analyse sommaire. La première est en *sol* mineur (1. *Allegro*, deux-temps, en *sol* mineur ; 2. *Andante*, 2/4, en *si* bémol ; 3. Menuet, 3/4, en *sol* ; 4. Final, *allegro agitato*, deux-temps, en *sol* mineur), et me paraît de beaucoup supérieure à la seconde. Le premier allegro, bien en dehors, d'un rythme franc et accusé, d'un excellent travail, est à la fois plein de feu, d'élégance et d'éclat ; il se fait remarquer surtout par une vigueur qu'on ne rencontre guère chez Haydn. L'*andante*, qui est tout à fait dans la forme de ce maître, est un peu pâle et manque de nouveauté mélodique. Le menuet, d'une allure très originale, est écrit pour le seul quatuor des instruments à cordes et tout en *pizzicati* ; à sa reprise après le trio, les cordes sont doublées par les instruments à vent en notes piquées, et l'effet doit être charmant. Quant au finale, rapide, mouvementé, presque véhément, il présente un intérêt très vif au point de vue du rythme, de l'orchestre et des développements. C'est bien là de la symphonie, avec une grande couleur, une grande allure et un éclat presque moderne.

La seconde est en *ré* majeur (1. *Allegro* à quatre temps, en *ré* majeur, précédé d'un court adagio 3/4 ; 2. *Andante*, 2/4, en *si* mineur ; 3. Menuet, 3/4, en *ré* ; 4. Final, *Allegro vivace*, 3/4, en *ré* majeur). L'introduction du premier morceau est plus heureuse que ce morceau lui-même, qui manque d'entrain et d'animation. Mais l'*andante* est plein d'intérêt ; si le motif principal n'est pas d'une richesse mélodique incontestable, il est travaillé avec beaucoup de goût et d'ingéniosité, et l'effet doit en être excellent lors-

que, après avoir été présenté de diverses manières, il revient, soutenu par un joli contre-point de violoncelles qui lui donne beaucoup de piquant et un nouvel intérêt. Enfin, le menuet est charmant, et le final, gracieux, aimable, souriant, est fort bien traité sous le double rapport de l'orchestre et de la modulation.

Telles qu'elles sont, et quoi qu'en ait pu dire Fétis, ces deux symphonies, les seules que nous puissions juger aujourd'hui, sont des œuvres fort honorables, et qu'on ne saurait sans injustice traiter avec un dédain si superbe. Si elles n'ajoutent rien à la gloire de Méhul, si elles n'entourent pas d'un éclat nouveau le nom illustre qui a signé ces chefs-d'œuvre : *Euphrosine*, *Ariodant*, *Stratonice*, *Joseph*, elles ne sont pas du moins indignes de son génie, et l'on doit les considérer comme des essais intéressants que chacun peut tenir en une sincère estime. Elles témoignent d'ailleurs chez lui d'une noble ambition, et l'on peut dire, à l'honneur du grand artiste, qu'il est le seul compositeur de ce temps qui ait eu le courage de se lancer dans une voie si périlleuse, et qui, comme il l'écrivait lui-même à Sauvo, se soit efforcé de « suivre de loin Haydn et Mozart[1] ».

Mais ces tentatives dans un genre qu'aucun de nos musiciens français ne se croyait de taille à aborder ne sont pas les seuls travaux auxquels il se livrât pendant cette période d'inaction apparente. On se rappelle les succès que Méhul avait remportés, quelque dix années auparavant, en écrivant ces beaux chants nationaux, d'un caractère si mâle et si majestueux, qui avaient tant contribué à l'éclat des grandes fêtes révolutionnaires. Le nouvel Empire, qui se piquait de protéger et d'encourager les arts, n'était pas moins friand que le gouvernement républicain de ces sortes de compositions et se faisait volontiers glorifier sur commande ; et comme son chef s'était toujours montré plein de bienveil-

[1] L'orchestre symphonique de Méhul comprend, outre le quatuor, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors et timbales. Point de 3e ni de 4e cor, point de trompettes, point de trombones.

lance et d'affection pour Méhul, c'est à celui-ci qu'on s'adressait le plus souvent, dans les circonstances solennelles, pour obtenir les chants destinés à célébrer les hauts faits accomplis par le souverain et les événements heureux de son règne.

Méhul écrivit d'abord, sur des paroles d'Arnault, son fidèle collaborateur en ces sortes de circonstances, un chant martial destiné à exciter l'ardeur des soldats de la Grande-Armée qui allaient, en Espagne, prendre part à la guerre contre les Anglais en ce moment victorieux de Junot. Le 23 septembre 1808, une colonne du premier corps de cette armée, commandée par le maréchal Victor, faisait son entrée à Paris, où elle était l'objet d'une brillante réception officielle. A la suite de cette réception, cette colonne, qui comprenait 2000 hommes, se rendit au jardin de Tivoli, où un immense banquet avait été préparé en son honneur. «Pendant le repas, dit le *Journal de Paris*, la musique du Conservatoire a exécuté un chant guerrier improvisé par MM. Arnault et Méhul, membres de l'Institut de France.» Je ne crois pas que ce chant ait été publié [1].

En 1810, autre cantate des mêmes auteurs, «pour le concert public exécuté aux Tuileries le 2 avril, jour de la célébration du mariage de S. M. l'empereur Napoléon et de S. A. I. et R. l'archiduchesse Marie-Louise». Ainsi s'exprimait le *Moniteur* du 3, en insérant le texte de ce nouveau chant. Dans son numéro du 11, en rendant compte de la fête (on n'était pas pressé dans ce temps-là), le même journal disait : — «..... Après le banquet, LL. MM. ont paru une seconde fois au balcon de la salle des Maré-

[1] Voici les quatre vers du refrain, qui peuvent donner une juste idée de la très médiocre poésie d'Arnault :

> Accourez, réunissez-vous,
> Des Français, élite intrépide!
> C'est l'Anglais qui s'offre à vos coups,
> C'est Napoléon qui vous guide.

Je me plais à croire que la musique de Méhul valait mieux que cette prose rimée.

chaux. La foule réunie au pied du palais, autour de l'amphithéâtre préparé pour le concert, était immense. Au concert on a entendu avec une vive satisfaction une belle cantate, où M. Arnault, de l'Institut, s'était encore une fois réuni à son célèbre confrère, M. Méhul, pour se rendre l'interprète de l'allégresse et de la reconnaissance publiques »[1].

Nouvelle cantate deux mois après, à l'occasion de la fête offerte à l'empereur et à l'impératrice par la municipalité parisienne, à l'Hôtel de Ville. C'est encore le *Moniteur* qui nous apprend que le soir, après le banquet, « S. M. ayant permis que le concert commençât, M. Arnault, de l'Institut, a été admis à l'honneur de lui présenter, ainsi qu'à l'Impératrice, la cantate qui allait être entendue. LL.MM. ont daigné accueillir cet hommage avec bonté, et la cantate a été exécutée par M. Derivis, Mme Duret et Mlle Hymm, les élèves pensionnaires et symphonistes du Conservatoire. La musique de cette cantate est de M. Méhul, de l'Institut[2]. »

L'année est fertile, et nous ne sommes pas au bout de ce lyrisme aussi abondant qu'officiel. Le 1er décembre 1810, veille de l'anniversaire de son couronnement, l'empereur se rend, toujours accompagné de l'impératrice, à la représentation donnée à l'Opéra. Le *Moniteur* se charge plus que jamais de nous rendre compte des faits particuliers à cette soirée : — « LL. MM. II. et RR. ont assisté hier à la représentation de l'*Alceste*, de Gluck, et du ballet de *la Dansomanie*, par M. Gardel[3]..... Les premiers sujets du chant et de la danse formaient la représentation : au second acte d'*Alceste*, les spectateurs ont été agréablement

[1] Ce n'était ici qu'un chant choral, sans solos d'aucune sorte.

[2] *Moniteur universel*, du 15 juin 1810.

[3] On se rappelle que la musique de *la Dansomanie* était de Méhul. Peut-être l'inscription de cet ouvrage sur l'affiche en cette circonstance était-elle une gracieuseté du souverain lui-même à l'adresse de l'auteur de la cantate, qui était en même temps son musicien préféré.

surpris d'entendre, et ont accueilli avec les plus vifs transports, une cantate qui, prise dans le sujet même d'*Alceste*, renfermait d'heureuses allusions à l'état [intéressant] de S. M. l'Impératrice..... M. Esménard est l'auteur de la cantate; M. Méhul avait composé pour ce morceau de la musique qu'on n'a point distinguée de celle de Gluck.[1] »

L'année suivante, nouvelles cantates. Le dimanche 9 juin 1811, dans une nouvelle fête offerte aux souverains par la ville de Paris, cette fois à l'issue de la cérémonie du baptême du roi de Rome en l'église Notre-Dame, on exécute à l'Hôtel de Ville *le Chant d'Ossian,* paroles d'Arnault, musique de Méhul, dont la partie principale est chantée par Lays. Et un mois après, le 7 juillet, Méhul, Catel et Cherubini unissaient leurs accents dans une autre composition du même genre. Celle-ci était écrite pour la fête d'inauguration de la nouvelle salle des concerts du Conservatoire, fête dont le *Journal de Paris* rendait compte en ces termes: — «L'inauguration de la nouvelle salle des exercices publics avait attiré hier au Conservatoire la plus brillante société de Paris. Le choix des morceaux de musique et celui des artistes chargés de l'exécution ont été parfaitement dignes de cette intéressante solennité. Il suffira de savoir, pour s'en faire une idée, qu'on a entendu dans cette séance Nourrit, Éloi, Derivis, Mmes Branchu, Duret-Saint-Aubin, Himm et Boulanger, et qu'Haydn, Mozart, Gossec, Piccinni, Cherubini, Méhul et Catel ont fait les frais du concert. Une cantate, dont la musique est de ces trois derniers, a excité de vifs applaudissemens. Elle a pour sujet la naissance du roi de Rome. Les paroles sont de M. Arnault, de l'Institut; elles font le plus grand honneur à son talent pour la poésie lyrique[2]..... »

Enfin, c'est encore dans le même temps que Méhul écrivait, toujours sur des paroles d'Arnault, un « *Chant lyrique* pour l'inauguration de la statue votée à Sa Majesté l'Em-

[1] *Moniteur universel,* du 2 décembre 1810.

[2] *Journal de Paris,* du 8 juillet 1811.

pereur et Roi, par l'Institut national». Celui-ci, « imprimé et gravé par arrêté de la classe des Beaux-Arts », était un vrai poëme lyrique qui, outre le chœur, comprenait cinq personnages : Apollon, la Poésie, la Déesse des arts, Clio et Uranie [1].

On voit que si Méhul ne faisait pas parler de lui au théâtre, il était loin pourtant de rester inactif. D'ailleurs, il faut tenir compte aussi de la situation importante qu'il occupait au Conservatoire, où il partageait avec Cherubini et Gossec les doubles fonctions d'inspecteur de l'enseignement et de professeur de composition. C'est lui qui, en 1803, lors de l'établissement des concours de Rome pour la musique et à l'occasion du premier de ces concours, fut chargé de présenter à l'Institut le *Rapport sur le grand prix de composition musicale*, rapport dans lequel il exposait, en un style excellent et avec une véritable ampleur de forme, ses idées et ses désirs en matière d'art, et qui lui valut un véritable succès [2]. Son enseignement au Conservatoire, très recherché, comme on peut le penser, ne tarda pas à lui en amener de plus considérables, et dans l'espace de cinq années, de 1806 à 1810, Méhul vit attribuer à ses élèves sept récompenses aux grands concours : Gustave Dugazon, le fils de Mme Dugazon, remportait le second prix de Rome en 1806 ; l'année suivante, Daussoigne, son propre neveu, obtenait le premier second grand prix, et Blondeau une médaille d'encouragement ; en 1808, Blon-

[1] C'est une belle cantate, dont la grande partition ne contient pas moins de 72 pages. On trouve le texte poétique de toutes ces cantates au tome III des *Œuvres* de A. V. Arnault (Paris, Bossange, 1826).

[2] Ce rapport, lu par lui dans la séance publique de la classe des beaux-arts, fut inséré dans le *Magasin encyclopédique* (1803, 9e année, T. IV, pp. 92 et suivantes). Le prix avait été remporté cette année par un élève de la classe de Gossec, Auguste Androt, qui paraissait donner les plus belles espérances, et qui mourut prématurément à Rome, au mois d'août, après un an seulement du séjour que lui imposaient en cette ville les règlements du concours. — Méhul est l'auteur d'un autre *Rapport sur l'état futur de la musique en France*, qui fut, ainsi que le précédent, publié dans le *Magasin encyclopédique* (1808, T. V).

deau se voyait décerner le premier grand prix, que Daussoigne à son tour se faisait attribuer en 1809, tandis que Beaulieu obtenait le second ; et enfin, en 1810, ce même Beaulieu emportait le premier. Le dernier élève de Méhul qui sortit vainqueur du concours de Rome devait être le plus glorieux d'entre tous : c'était notre immortel Herold, disciple digne d'un tel maître, à qui l'Institut décernait le premier grand prix en 1812.

Tout cela pourtant n'empêchait pas Méhul de songer toujours au théâtre ; et quoique dès cette époque l'état de sa santé laissât beaucoup à désirer, nous allons le voir rentrer dans la lice et essayer de fixer de nouveau la fortune, qui malheureusement ne devait plus guère lui sourire.

CHAPITRE XVI.

Ce n'est pourtant pas par l'opéra qu'il préparait avec Jouy, que Méhul se présenta de nouveau devant le public. J'ignore quels obstacles vinrent retarder si longtemps l'apparition de cet ouvrage important ; mais je pencherais volontiers à croire que c'est pour lui faire prendre patience à ce sujet, et pour lui offrir une sorte de dédommagement, que l'administration de l'Opéra lui demanda la musique d'un grand ballet de Gardel, *Persée et Andromède*, dont la mise à la scène précéda de dix-huit mois celle des *Amazones*.

Ce ballet, dont le spectacle était très riche, très pompeux, très pittoresque, mais dont l'action était malheureusement un peu trop dépourvue d'intérêt, fut représenté le 8 juin 1810. Dès le lendemain, le *Moniteur universel* en rendait compte dans un article dont j'extrais ce passage : — « A l'Opéra, la première représentation de *Persée et Andromède*, ballet en trois actes, de M. Gardel, a réussi. Son fécond et ingénieux auteur a été demandé et a paru. M. Méhul en a arrangé très heureusement la musique, en y joignant d'excellens morceaux de sa composition. La fête du premier acte a beaucoup d'élégance et de fraîcheur : les deux autres actes, surtout le second, sont un peu vides, mais la scène de la délivrance d'Andromède est exécutée d'une manière très pittoresque ; les décorations sont variées, les costumes sont brillans, et le ballet est confié aux premiers sujets dans tous les genres. »

A une époque où l'on *jouait* le ballet, ce qu'on ne sait plus faire à l'Opéra, alors que les danseurs et danseuses de ce théâtre étaient tous des mimes de premier ordre, on

peut croire en effet que l'exécution de *Persée et Andromède* devait être remarquable, confiée qu'elle était, pour les principaux rôles, à des artistes tels que Mlle Chevigny (Cassiope), Mme Gardel (Andromède), Milon (Céphée), Vestris (Persée) et Albert (Phinée). Pourtant, malgré cette interprétation, malgré la richesse du spectacle, le succès de la première soirée ne se soutint pas, et *Persée et Andromède* ne put aller au delà de sa vingtième représentation. Tous les critiques, néanmoins, adressèrent des éloges à la musique de Méhul, dans laquelle, s'il faut en croire Castil-Blaze, le maître avait introduit plusieurs morceaux de sa superbe partition d'*Ariodant*[1]; mais la musique d'un ballet, quelle qu'en soit la valeur, ne saurait racheter les défauts scéniques d'un ouvrage de ce genre. Elle peut aider à son succès, non le faire naître.

L'existence de *Persée et Andromède* fut donc courte. Plus courte encore, hélas! devait être celle de l'ouvrage que Méhul avait écrit sur un livret de Jouy, et dont l'insuccès fut complet. *Les Amazones* ou *la Fondation de Thèbes*, opéra en trois actes dont l'exécrable poëme était tracé en vers non moins exécrables[2], fut enfin représenté, après trois ans

[1] Il y avait introduit aussi, paraît-il, un rondeau d'une sonate de Steibelt, ainsi que nous l'apprend une notice nécrologique sur cet artiste publiée dans *le Diable boiteux* du 16 octobre 1823 : — « ...Ce rondeau, plein d'expression, de charme et de sentiment, a été placé par Méhul dans le ballet de *Persée et Andromède*, et c'est peut-être le meilleur morceau de la pièce. »

[2] Qu'on en juge par ce court fragment. Les Amazones rêvent de détruire la ville naissante de Thèbes, « dont l'aspect odieux offense leurs regards, » et leur reine, Antiope, s'écrie dans un transport de fureur :

Attaquons-la de toutes parts ;
Portons-y le fer et la flamme :
Des Thébains que la race infâme
Disparaisse sous leurs remparts.
Cithéron, que ma haine atteste,
Antiope te reverra !
Et sa vengeance descendra
Du haut de ton sommet funeste.

Jouy préludait ainsi aux jolis vers qu'il devait semer, quinze ans plus tard, dans le livret de *Guillaume Tell* !

et demi d'attente, le 17 décembre 1811. Malgré la sympathie qu'excitait toujours le nom du compositeur, malgré le luxe de la mise en scène, malgré une interprétation que les contemporains s'accordent à trouver excellente et qui était confiée à ce que l'Opéra possédait de mieux en artistes : Mme Branchu (Antiope), Mme Albert Himm (Ériphile), Mlle Armand, Nourrit (Amphion), Derivis (Zéthus), la fable inventée par Jouy était tellement ridicule, si colossalement niaise, à ce point dépourvue de toute espèce d'intérêt, que le public accueillit l'ouvrage avec une froideur glaciale, et bientôt par son absence fit un désert de la salle de l'Opéra. Il faut ajouter que Méhul, soit lassitude réelle, soit impossibilité d'échauffer son imagination au contact des lieux communs ridicules que Jouy lui avait livrés sous forme d'un prétendu poëme dramatique, n'avait pu, en dépit de son désir et de ses efforts, retrouver l'inspiration généreuse et chaude qui naguère lui avait dicté de si beaux chefs-d'œuvre.

Les journaux, toujours respectueux envers Méhul, comme le public lui même, le donnèrent à entendre avec des ménagements infinis. Sauvo, dans *le Moniteur*, s'exprimait ainsi : — « ... Le compositeur est M. Méhul ; lorsque le nom de ce maître a été prononcé, il a été couvert d'applaudissemens ; l'auteur de tant d'ouvrages marqués au coin d'un talent original, où la science ne fait qu'ajouter à l'expression, méritait bien cet hommage : ce sujet lui présentait d'assez grandes difficultés ; la première était de faire chanter Amphion ; les autres seraient trop longues à déduire ; un rôle dramatique s'offrait à M. Méhul, il s'en est emparé avec une sorte de prédilection, et l'a traité en maître : c'est celui d'Antiope ; du reste, on eût désiré un contraste mieux établi entre les deux rôles d'hommes, des motifs plus francs, mieux accusés, mieux soutenus ; une expression plus vive, plus de couleur, d'originalité ; plus de variété dans les mouvemens[1]... »

[1] *Moniteur universel*, du 19 décembre 1811.

Geoffroy, dans un premier article, jetait bravement le poëte à l'eau pour couvrir le musicien des fleurs les plus parfumées : — « ... Ce poème, disait-il, est d'une invention malheureuse. La fable n'a ni naturel ni intérêt ; les Amazones jouent un très mauvais rôle à l'Opéra ; on n'a pu leur faire exécuter que des évolutions militaires ; mais autant le poème est faux et triste dans toutes ses combinaisons, autant la musique a de grâce, d'harmonie et d'éclat ; elle a obtenu un grand succès malgré la faiblesse du canevas fourni par l'auteur des paroles[1]. »

Mais Geoffroy était rancunier, et n'était pas moins perfide : il n'avait pu pardonner à Méhul la sottise dont lui, Geoffroy, s'était rendu coupable lors de la petite histoire de *l'Irato*, et depuis lors il ne manquait aucune occasion d'être désagréable au compositeur, tout en ayant soin de masquer ses perfidies sous un apparent respect ; dans un second article sur *les Amazones*, article où il se livrait à une critique d'ailleurs très fine et parfois spirituelle du poëme de Jouy, il en venait à parler de la partition, et les louanges d'un caractère général qu'il accordait à l'œuvre du musicien disparaissaient bientôt sous la critique qui terminait son appréciation ; c'est le cas de répéter le vieux dicton : *in cauda venenum* : — « ... Quelque faible, disait-il encore, quelque obscure que soit la marche du poème, elle n'a pu empêcher le musicien de remplir un canevas si ingrat d'excellens morceaux de musique, dignes de la réputation qu'il s'est acquise, et qui ne peuvent que l'augmenter encore. Ses chœurs, ses morceaux d'ensemble, annoncent un compositeur profond dans son art, un des chefs de notre école française ; si le dieu de la mélodie lui refuse quelquefois ses faveurs, il répare et couvre, par la richesse de l'harmonie, le déficit qui peut se trouver du côté des bonnes fortunes du chant : les gens même à bonnes fortunes n'en ont pas toujours[2]... »

[1] *Journal de l'Empire*, du 20 décembre 1811.
[2] Id., id., du 24 décembre 1811.

Un incident burlesque qui se produisit à la première représentation des *Amazones* avait, aux approches du dénouement, fortement déridé le public, jusqu'alors un peu trop porté à bâiller. Ce dénouement burlesque tombait des nues, on peut le dire, sous la forme d'une *gloire* dans laquelle Jupiter, majestueusement assis, venait au secours du poëte et l'aidait à conclure d'une façon merveilleuse une action qui jusque-là n'avait rien présenté de surnaturel. C'était un retour au *Deus ex machinâ* des anciens, dont Quinault jadis avait un peu abusé. Mais voici qu'au moment où le chanteur Bertin, qui personnifiait le dieu du tonnerre, devait faire ainsi son entrée en scène par le cintre, il manque sa réplique, tandis que le machiniste, non prévenu, faisait descendre solennellement la gloire — veuve de toute divinité. Les artistes en scène ne savaient que faire ni que devenir tandis que la gloire se balançait mollement dans l'espace ; l'action fut interrompue sans que le public comprît rien à ce qui se passait, et Jupiter enfin se vit obligé de faire pédestrement son apparition, comme un simple mortel, mais sa foudre à la main, aux éclats de rire de la salle entière, et aussi à ceux de l'empereur, qui assistait à la représentation. « Ce qui rendait l'accident plus poignant pour Bertin, dit Vieillard en rapportant le fait, c'est que l'empereur Napoléon assistait avec Marie-Louise à cette désastreuse représentation. J'étais à l'orchestre, et je puis rendre témoignage de l'hilarité que cet épisode excita chez les Majestés impériales. Je doute que jamais le grand Napoléon ait ri d'aussi bon cœur[1]. »

Il n'y a que les auteurs, pour qui cet incident ne dut pas être plaisant. Toutefois, un tel fait n'eût pas été de nature à tuer l'ouvrage, si celui-ci fût né viable. Mais on ne pouvait se faire illusion sur le sentiment du public ; Méhul le comprit, et, découragé, désespéré, il adressait bientôt à son collaborateur la lettre suivante, dont le ton navrant, la tristesse amère, peignent l'état de désenchantement

[1] *Méhul, sa vie et ses œuvres*, p. 38.

dans lequel l'avait plongé le fâcheux accueil fait aux *Amazones* :

Nous tombons, mon cher Jouy, et j'en ressens une peine très vive. Mon étoile obscurcit la vôtre ; je vous ai porté malheur. Ne m'en voulez pas, j'ai fait de mon mieux, je ne puis faire mieux. Vous avez été plus heureux avec d'autres, vous le serez encore[1]. Quant à moi, je désire m'en tenir là, et j'espère avoir assez de raison pour ne pas me laisser séduire par l'appât trompeur d'une revanche incertaine. Votre *Sésostris* a eu du succès à la lecture. Le deuxième et surtout le troisième acte ont fait grand plaisir, et pourtant je ne me sens pas le courage d'en faire la musique. Je suis meurtri, je suis écrasé, dégoûté, découragé ! Il faut du bonheur, le mien est usé. Je dois, je veux me retrancher dans mes goûts paisibles. Je veux vivre au milieu de mes fleurs, dans le silence de la retraite, loin du monde, loin des coteries. Je ne puis renoncer à un art que j'aime et au travail qui m'est nécessaire, mais je ne veux plus faire dépendre mon bonheur des jugemens trop légers et trop rigoureux d'un public dont le goût n'est pas fixé. Je le répète, il faut du bonheur. Mon cher Jouy, nous jaserons plus au long de mes projets de retraite. Je verrai Arnault, je consulterai mes amis, et j'espère qu'ils m'aimeront assez pour être de mon avis. Je ne suis plus jeune, je sens le besoin de repos.

Tout à vous,

MÉHUL[2].

On voit combien avait été douloureux au cœur de Méhul l'échec qu'il venait de subir. On voit aussi à quel point ce grand homme était vraiment modeste : alors que de toutes parts le poëme que lui avait confié Jouy était l'objet des critiques les plus vives et les plus justifiées, alors que le musicien aurait pu facilement rejeter sur son collaborateur la cause de leur déconvenue, non-seulement il n'a pas un mot amer, il n'exprime explicitement ni implicitement aucune plainte, aucun regret sous ce rapport, mais il paraît se considérer comme l'unique coupable et semble faire retomber sur lui

[1] Jouy avait donné avec Spontini *Fernand Cortez* et *la Vestale* à l'Opéra, avec Catel *les Bayadères*, et l'on sait le succès qui avait accueilli ces ouvrages.

[2] Cette lettre a été publiée, sans date, dans *la France musicale* du 17 mai 1857.

seul tout le poids et la responsabilité de la mésaventure. « Nous tombons, dit-il... Mon étoile obcurcit la vôtre ; je vous ai porté malheur... » Loin d'adresser un reproche à son ami, il s'accuse et s'excuse lui-même : « Ne m'en voulez pas, j'ai fait de mon mieux, je ne puis faire mieux... » Et il n'y a pas à douter de la sincérité de ce langage, d'un ton d'autant plus touchant qu'il était plus profondément désolé ! Il y avait décidément bien de la noblesse, bien de la grandeur dans le caractère de Méhul.

Du moins allait-il trouver dans le succès éclatant de son élève préféré, de celui qu'il aimait à l'égal d'un fils, comme une sorte de compensation, de consolation à l'infortune sous laquelle il succombait. Son cher Herold, celui qui lui semblait appelé à recueillir sa succession artistique et dont il pressentait le glorieux avenir, Herold, qui s'était déjà révélé comme virtuose et qui ne devait pas tarder à faire parler de lui comme compositeur, obtenait d'emblée à l'Institut, dès son premier concours, le premier grand prix de Rome. Ce fut une véritable joie pour le maître, que ce triomphe du disciple qu'il entourait de l'affection la plus tendre et des soins les plus touchants. C'est à cette occasion qu'il écrivit à M[me] Branchu, l'admirable artiste qui venait de créer le rôle principal de ses *Amazones*, la lettre que voici, destinée à la remercier de l'appui qu'elle prêtait à Herold en cette circonstance :

Ce mardi 22 septembre [1812].

Ma chère Madame Branchu,

L'intérêt que je prends à Herold, mon élève, m'inspire de la reconnoissance pour le service signalé que vous lui rendez en vous chargeant de faire valoir sa scène. Je sens toute la bonté, toute la générosité de votre procédé ; aussi, je vous en remercie de tout mon cœur.

Herold est un bon enfant ; je suis certain qu'il n'oubliera de sa vie l'appui que vous voulez bien prêter à ses premiers pas dans une carrière où il doit se distinguer s'il continue à travailler comme il l'a fait depuis que je l'enseigne.

Je ne puis vous parler du nouveau succès que vous venez d'obtenir.

Je n'ai pas vu *la Jérusalem délivrée*[1]. Je sais seulement par des rapports certains que vous rendez d'une manière admirable la mort de Clorinde.

Si le beau tems se soutient, j'espère que vous me ferez le plaisir de venir passer une journée à ma petite maison de Pantin. Faites-moi savoir quel jour pourroit vous convenir, soit à la fin de cette semaine, soit au commencement de l'autre.

J'aime la solitude pour mille et mille raisons que l'expérience du monde fait découvrir à un certain âge. Mais cette solitude s'embellit encore et me deviendra plus chère par les souvenirs que vous y laisserez, si vous y venez, et par l'espérance de vous y recevoir quelquefois.

Adieu, ma chère Madame Branchu, croyez que vous n'avez pas d'ami plus sincère que votre tout dévoué.

MÉHUL.

Mille amitiés au bon Branchu.

Mais, quoi qu'il en eût pu dire, Méhul n'avait pas pour toujours renoncé au théâtre. Revenant sur la détermination qu'il avait prise dans une heure de tristesse et de découragement, il accepta d'écrire, sur un poëme de son vieil ami Alexandre Duval, la musique d'un opéra-comique en un acte, dont le titre : *le Prince troubadour* ou *le Grand Coureur de dames*, ne saurait laisser de doute sur la date de sa naissance. Il est fâcheux d'être obligé de dire que, cette fois encore, Méhul fut la victime de son collaborateur, dont l'œuvre débile n'était de nature à exciter en aucune façon l'intérêt ou la curiosité des spectateurs. *Le Prince troubadour* fut représenté pour la première fois le 24 mai 1813[2], et certainement, si l'ouvrage ne réussit guère, il y eut beaucoup plus de la faute du poëte que de celle du musicien. Comme toujours, cependant, lorsque la grande personnalité de Méhul était en jeu, la première représentation fut bien accueillie, et le *Journal de l'Empire*, par extraordinaire indulgent pour le compositeur, pouvait s'exprimer ainsi :

[1] Opéra de Persuis, qui venait d'être représenté avec un certain succès, grâce surtout à Mme Branchu, admirable dans le personnage de Clorinde.

[2] Le spectacle était ainsi composé : *les Deux Chasseurs et la Laitière*, *le Prince troubadour* et *Blaise et Babet*. La recette fut de 2,769 francs.

... Cette pièce, où il y a des situations agréables, neuves ou non, obtient du succès ; les paroles sont de l'auteur de *Maison à vendre* et du *Prisonnier ;* la musique, de l'auteur de *Stratonice* et d'*Euphrosine* : c'est en dire assez sur les paroles et sur la musique. Paul joue fort bien le prince, et Martin le sire de Beaumanoir ; Mad. Gavaudan est charmante dans la petite Laurette, M[lle] Desbrosses fort comique dans la vieille fille : c'est Darancourt qui fait le seigneur de la Touraille, et Juliet le sénéchal bègue. Voilà encore une des nouveautés destinées à remplir le vide qu'a laissé la retraite d'Elleviou [1].

Il est bien certain néanmoins que *le Prince Troubadour* n'obtint, en dernière analyse, qu'un succès négatif, tellement négatif que treize représentations seulement purent en être données jusqu'à la fin de l'année 1813 ; et il n'est pas moins certain que la maigre qualité du poëme de Duval était pour beaucoup dans ce résultat, comme on peut s'en convaincre par ce jugement qu'en portait une publication annuelle, le *Mémorial dramatique* :

Le poëme de cet opéra est à peu près nul ; c'est une imitation de *la Revanche* [2], et cette imitation est des plus malheureuses ; le fond est froid, les détails sans intérêt. Si la musique, qui a paru très agréable, a rappelé les succès de M. Méhul, les paroles ne rappelaient point ceux de l'auteur de *Maison à vendre*, de *la Jeunesse d'Henri V*, du *Tyran domestique ;* nous ternirions la gloire de M. Duval en donnant l'analyse de sa pièce, et nous sommes persuadé que cette réserve de notre part lui fera autant de plaisir que son *Prince Troubadour* nous a causé d'ennui [3].

Duval pourtant, dans la préface qu'il plaça plus tard en tête de sa pièce [4], est loin d'accepter pour lui la responsabilité du demi-échec qu'avait subi *le Prince Troubadour* ; avec une bonhomie apparente, à moins que ce ne soit une naïveté sincère, il cherche à en faire retomber sur Méhul le poids tout entier, et voici comme il parle de l'ouvrage :

[1] *Journal de l'Empire*, du 30 mai 1813.

[2] Comédie de Roger et Creuzé de Lesser, jouée au Théâtre-Français en 1809.

[3] *Mémorial dramatique*, 1814.

[4] Dans l'édition de ses *Œuvres*.

... Quoique la musique en ait été faite par mon ami Méhul, homme du plus grand talent, on prétendit dans le temps qu'il avait fait beaucoup de tort à ma pièce, en donnant trop d'importance à la partie musicale ; on prétendit qu'il avait attelé un *cheval de brasseur à un léger cabriolet.* En effet, la longueur et peut-être les beautés harmoniques de sa partition me parurent souvent arrêter la rapidité de mon intrigue, et donner trop d'importance à une bagatelle. En citant le reproche qu'on lui fit dans le temps, on voit bien que je n'ai pas le projet de critiquer l'ouvrage d'un ami, que son caractère et ses qualités personnelles ont rendu si cher à tous ceux qui l'ont connu, et dont l'immense talent fera l'admiration de nos neveux. Qui ne sait d'ailleurs que lorsqu'un poète et un musicien associent leurs travaux, tout devient commun entre eux ? Si la pièce tombe, tous deux ont tort ; si la pièce réussit, tous deux ont raison : par cette loi, l'avantage est tout entier pour le poëte ; car c'est lui qui risque le moins[1].

Le résultat de cette tentative nouvelle n'était pas pour rendre à Méhul la tranquillité d'âme, la sérénité d'esprit qui l'avaient abandonné. Son caractère devenait de plus en plus sombre, il se croyait plus que jamais entouré d'ennemis, et ce noble esprit, si rempli de grandes idées et de vastes conceptions, avait cette faiblesse de s'imaginer que chacun conspirait sa perte et s'acharnait contre lui. On peut à bon droit supposer que l'état toujours précaire de sa santé influait considérablement sur son tempérament intellectuel, mais il faut bien constater aussi cette disposition fâcheuse à croire toujours que l'univers entier se liguait contre son repos, ses succès et son bonheur.

Nous trouvons un témoignage évident de cette disposition d'esprit, de ce malaise moral si regrettable, dans le remarquable discours que Méhul prononça, précisément à cette époque, sur la tombe du plus illustre de ses confrères, de Grétry, que la mort venait d'enlever, à l'âge de soixante-douze ans, le 24 septembre 1813. Le ton chagrin du début de ce discours en dit assez sur les sentiments qui agitaient alors Méhul, et il semble, à n'en pas douter, que c'est lui-

[1] Cherubini ne parle du *Prince Troubadour* que pour en dire ces quelques mots : — « Peu de succès. Il y a deux ou trois morceaux de musique dans cette pièce qui ont fait plaisir. »

même qu'il a en vue lorsqu'il parle des souffrances de certains artistes, des luttes qu'ils ont à subir et des injustices dont ils sont victimes. Qu'on en juge[1] :

Messieurs, à l'aspect de ce cercueil qui va bientôt disparaître à nos yeux, un même sentiment nous affecte, une même pensée nous occupe : nous regrettons un grand artiste, et nous comptons avec orgueil pour sa mémoire tous ses titres, tous ses droits à l'admiration de la postérité. Elle commence pour les hommes célèbres au moment où ils cessent d'exister, et trop souvent ce n'est qu'à ce moment funeste qu'ils reçoivent le tribut d'estime et de reconnaissance qu'ils ont mérité par d'utiles et honorables travaux.

Si, avant de consacrer ses veilles à l'étude des beaux-arts, on pouvait savoir à quel prix s'achète la renommée, les hommes doués d'une âme fière et sensible préféreraient une vie obscure à un éclat trop envié pour n'être pas la source de tous les chagrins.

Par un concours de circonstances dont l'heureuse combinaison ne se retrouvera peut-être jamais, Grétry n'a point eu à souffrir de l'injustice de ses contemporains. Les clameurs de l'envie ne se sont point élevées contre ses nombreux succès. Trop supérieur dans le genre qu'il s'est créé pour avoir des rivaux dignes de l'inquiéter, il n'a pas connu les honteuses tracasseries que suscitent les rivalités. Honoré à la cour, honoré à la ville, la gloire, la faveur, la fortune ont été le prix de ses heureux travaux. Il a reçu tous les honneurs, toutes les distinctions qu'il a mérités, et sa longue carrière a été un long triomphe.

Dans ce lieu où il nous précède d'un moment, dans ce lieu où tant de réputations s'effacent pour jamais, son nom ne sera point enseveli avec sa dépouille mortelle. Grétry a vu s'élever les monumens qui doivent éterniser sa mémoire. Avant de fermer ses yeux, il a, si j'ose m'exprimer ainsi, assisté au jugement de la postérité, et joui de son immortalité. Qu'il goûte le repos éternel, et cherchons à adoucir l'amertume de nos regrets en songeant qu'il fut heureux, et qu'une plus longue vieillesse n'eût fait qu'ajouter aux infirmités douloureuses qui attristèrent ses derniers jours.

La mort d'un grand artiste ne ressemble point à celle de l'homme vulgaire ; l'un s'anéantit tout entier, tandis que l'autre semble, pour ainsi dire, se réfugier et vivre encore dans les œuvres de son génie. Si Grétry nous est ravi par la commune loi, les trésors de sa féconde

[1] Les funérailles de Grétry eurent lieu le 27 septembre ; deux discours furent prononcés au Père-Lachaise, l'un par Méhul, au nom de l'Institut, l'autre par Bouilly, représentant les collaborateurs du vieux maître. Le *Moniteur* publia l'un et l'autre dans son numéro du 29 septembre.

imagination nous restent. Cet héritage, précieux pour nous et pour nos neveux, a fait une partie de la gloire du siècle qui vient de finir, et sera une source inépuisable de jouissances pour le siècle qui vient de commencer.

Faible émule d'un si grand maître, d'un maître inimitable, en un mot d'un Molière de la comédie lyrique, il me serait doux d'offrir à ses mânes le tribut d'admiration dont je suis pénétré, et d'être le digne interprète des regrets de la classe des beaux-arts de l'Institut ; mais je sens qu'il y aurait une présomption sacrilège à entreprendre une tâche qui est au-dessus de mes forces. D'ailleurs il est des hommes dont la renommée est à la fois si élevée et si populaire, qu'il suffit de les nommer pour rappeler les grandes qualités qui les distinguent. Grétry est de ce nombre, et Grétry aura autant d'admirateurs et de panégyristes qu'il existe d'êtres sensibles au bel art dans lequel il s'est illustré.

Je me bornerai donc à dire qu'il fut admiré pour ses talens, qu'il fut aimé pour sa personne, qu'il fut estimé pour son caractère, et qu'il sera long-temps regretté par sa famille, par ses amis et par ses nombreux admirateurs [1].

On voit quelle note chagrine et décourageante perce dans ce discours, où Méhul, tout en faisant l'apothéose de Grétry, n'exprimait que des pensées empreintes d'une douloureuse amertume. En s'efforçant de représenter tous les artistes comme autant de victimes de l'envie et de la fatalité, il est hors de doute qu'il pensait surtout à lui, et que les plaintes qu'il exhalait étaient surtout des plaintes personnelles.

Méhul, en parlant ainsi, se montrait injuste envers ses contemporains. Bon comme il l'était, plein de cœur et de dévouement, la misanthropie qui semblait l'envahir n'altérait en rien ses belles qualités ; mais il se rendait malheureux à plaisir, et se créait des souffrances imaginaires. Comme

[1] Herold, qui, alors en Italie comme pensionnaire de l'Académie de France, suivait d'un œil attentif tout ce qui se passait à Paris, écrivait à sa mère, à la date du 2 octobre 1813 : — « ... Le concours de l'Institut doit être terminé, la séance aussi, et je ne sais pas quel heureux musicien doit venir nous rejoindre. Je suis enchanté que M. Méhul ne soit pas mécontent de mon travail; il est si bon, si aimable, que je serais au désespoir de ne pas le contenter. Nous savons la mort, la belle cérémonie de l'enterrement de Grétry. M. Méhul a fait, dit-on, un discours bien touchant et meilleur que tous les autres.

tous les hommes en vue, il se trouvait sans doute en butte à des attaques injustes, à de sourdes inimitiés, à certaines jalousies qui se faisaient jour et se dévoilaient avec une sorte de candeur ; mais tous les grands hommes n'en sont-ils pas là, et Méhul n'avait-il pas, pour se consoler, l'admiration, l'estime et l'affection générales ? Professeur au Conservatoire, membre de l'Institut, chevalier de la Légion d'honneur, auteur vingt fois applaudi d'œuvres considérées comme immortelles, jouissant, de son vivant, d'une renommée immense et d'une gloire incontestée, qu'avait-il à désirer, et que pouvait-il souhaiter de plus ?... Hélas ! ce qu'il pouvait le plus désirer peut-être, c'était la santé, ce plus précieux de tous les biens, dont l'absence altérait sa raison et portait dans son esprit un trouble qu'il ne pouvait maîtriser !

. . . .

Cependant, la situation politique créée par l'insatiable ambition de Napoléon devenait chaque jour plus terrible, et accumulait sur la France des désastres sans nom. Vaincu par les éléments, plus encore que par ses ennemis, l'empereur avait ramené ici les débris héroïques de cette grande armée dont il s'était montré si justement fier ; mais lui, qui était habitué à porter la guerre au dehors, se voyait maintenant obligé, poursuivi, serré de près, de combattre pour défendre le sol même de la patrie, envahie à son tour par d'innombrables légions. Tandis qu'il faisait encore, dans les plaines si tristes de la Champagne, des prodiges de valeur, son gouvernement s'efforçait, par tous les moyens possibles, de surexciter le patriotisme des Parisiens, qui pourtant n'a jamais eu grand besoin de stimulant. C'est dans ce but qu'on faisait représenter dans tous les théâtres des pièces dont les sujets, tirés des grandes pages de l'histoire nationale, empruntaient aux circonstances un intérêt particulier et pouvaient provoquer chez les spectateurs de faciles allusions. L'habituelle majesté de l'Opéra ne l'exemptait pas de ces sortes de corvées, et l'on imagina de faire improviser à son profit, par six auteurs qui devaient aller vite en

besogne, un petit ouvrage en un acte destiné à rappeler les hauts faits de Charles-Martel en présence de l'invasion des Sarrazins. La confection rapide de cet ouvrage, qui avait pour titre *l'Oriflamme*, était confiée pour les paroles à Étienne et à Baour-Lormian, pour la musique à Méhul, Paër, Kreutzer et Berton, et six jours suffirent pour l'écrire, le répéter et le présenter au public.

C'est le 1er février 1814 que cet opéra impromptu fut offert à l'admiration des spectateurs parisiens, et dès le lendemain, sans attendre le compte-rendu de Sauvo, son critique ordinaire, le *Moniteur universel*, organe officiel de l'empire, publiait en corps de journal, sous la rubrique : *Paris*, un article enthousiaste, dithyrambique, destiné à constater que l'œuvre nouvelle était un chef-d'œuvre, que tous ceux qui avaient pris part à sa création et à son exécution étaient autant de grands hommes, et que le public en était absolument féru. Voici le texte de cet article typique, dont peut-être l'auteur, trois mois après, chantait à la même place et dans la même feuille la gloire des Bourbons :

De long-temps on n'avoit eu l'exemple d'un succès aussi éclatant que celui qu'a obtenu ce soir l'opéra *l'Oriflamme*. L'affluence étoit telle, qu'on regrette que nos théâtres ne soient pas aussi spacieux que ceux des anciens, où une ville entière assistoit aux solennités nationales, et venoit s'y pénétrer d'un même sentiment. Dès cinq heures, toutes les avenues étoient assiégées par une foule immense. La salle étoit comble, les corridors étoient entièrement remplis, et la recette a excédé 11,000 francs. Toutes les applications ont été saisies avec transport ; on a couvert d'applaudissemens, et fait répéter un air délicieux chanté par Lays, même un vers du récitatif :

La victoire est promise aux guerriers de la France.

Les chœurs villageois, un trio ravissant et un serment plein de chaleur et d'harmonie ont enlevé tous les suffrages ; mais il seroit difficile d'exprimer à quel point l'enthousiasme s'est manifesté lorsque le guerrier portant l'Oriflamme chante le refrain de trois strophes, qui deviendront populaires :

Charles-Martel fait briller l'oriflamme;
Il nous répond des combats et du sort :
Frémis, frémis, orgueilleux Abdérame ;
Il est parti : c'est l'arrêt de ta mort.

Il sembloit que tout Paris savoit déjà l'éclatante victoire que chacun auguroit, et qui vient d'être remportée par S. M.[1]. Cette confiance dans la personne de l'EMPEREUR fut toujours inséparable des sentimens d'amour et de fidélité dont le peuple de sa capitale lui a constamment donné des preuves.

Six jours ont suffi pour composer et mettre au théâtre cet acte lyrique impromptu. Les auteurs et les acteurs étoient tous animés du même esprit. Les auteurs, demandés et nommés au milieu des applaudissemens, sont, pour les paroles, MM. Étienne et Baour-Lormian ; pour la musique, MM. Méhul, Paër, Berton et Kreutzer ; et pour la danse, M. Gardel, qu'on avoit déjà deviné à la grâce et à la fraîcheur de ses ballets[2].

Ce n'était pas là ce qui pouvait augmenter la gloire de Méhul, non plus que de ses collaborateurs. Nous le retrouverons bientôt dans une œuvre — la dernière — plus digne de lui et de son génie, une œuvre à laquelle, malheureusement, il ne devait pas survivre, et qui marque le terme de sa vie et de sa carrière.

[1] On venait d'apprendre la nouvelle de la victoire remportée à Brienne, le 29 janvier, par Napoléon sur les armées alliées.

[2] Il est assez curieux de mettre en regard de cet article... héroïque, les quelques lignes dédaigneuses que, l'année écoulée, un petit recueil spécial, l'*Almanach des Spectacles*, accordait à *l'Oriflamme*; c'est qu'au moment où parlait celui-ci, l'empereur chéri de son peuple avait fait place au roi bien-aimé de ses sujets. Voici ce petit morceau : — « Le mardi 1er février on donna à l'Académie royale de musique *l'Oriflamme*, petit tableau de circonstance, paroles de MM. Étienne et Baour-Lormian, musique de MM. Paër, Méhul, Kreutzer et Berton. Les premiers sujets, tant du chant que de la danse, ont concouru à donner une existence précaire à cette dernière pièce de commande de l'ancien gouvernement ; les événemens subséquens dispensent d'en donner une analyse plus détaillée. »

Les événemens rappelés ici avec tant d'à-propos ne permirent pas à *l'Oriflamme* d'être jouée plus de onze fois. La dernière représentation en fut donnée le 15 mars. Les interprètes de l'ouvrage étaient, pour le chant, Mme Branchu, Nourrit père, Lays et Lavigne; pour la danse, Albert, Antonin et Mmes Gardel, Clotilde, Bigottini, Gosselin, Aimée et Masrélie cadette.

CHAPITRE XVII.

Entre la représentation de *l'Oriflamme* et celle du dernier ouvrage de Méhul, *la Journée aux aventures*, qui ne parut que vers la fin de 1816, près de trois années s'écoulèrent, années terribles, pendant lesquelles le sort de la France, vaincue, mutilée, amoindrie, ne pouvait qu'arracher des larmes à ceux de ses enfants qui avaient souci de la gloire et de la grandeur de la patrie, et qui voyaient des jours sombres et désespérés succéder à une période héroïque remplie d'exploits presque fabuleux. Les hommes de la génération présente, qui ont vu, la rage au cœur, se renouveler à un demi-siècle de distance des désastres sans nom, peuvent se rendre compte de ce que dut souffrir l'âme de nos pères devant un spectacle si douloureux et si cruel. Méhul, dont les sentiments élevés et patriotiques n'ont jamais fait doute pour personne, conçut un vif chagrin de l'abaissement momentané de la France et de l'abandon dans lequel elle se trouvait ; mais si l'homme souffrait en lui, l'artiste n'avait pas moins de raisons d'être douloureusement ému en présence de la situation faite à l'art qu'il chérissait. L'un des premiers soins du gouvernement de la Restauration avait été de procéder méthodiquement, systématiquement, à la ruine du Conservatoire. En haine de l'origine révolutionnaire de cette institution admirable, on avait décidé de la réduire, de l'amoindrir au point de la rendre méconnaissable et de lui enlever toute possibilité d'être utile : le nom même de Conservatoire, devenu tout à coup subversif et remplacé par celui, plus modeste et plus humble, d'École de musique ; Sarrette, le digne fondateur et le directeur si dévoué, si désintéressé de cet établissement alors sans pareil en Europe, chassé comme un valet ;

son titre supprimé, et le Conservatoire placé simplement sous la tutelle d'un fonctionnaire subalterne qui prenait celui d'inspecteur général; le budget de l'école rogné d'une façon indigne, et tellement qu'on n'y trouvait même pas le moyen de se chauffer l'hiver; des réductions aussi considérables que maladroites opérées non-seulement sur le nombre, mais sur le traitement des professeurs; enfin, les trois inspecteurs de l'enseignement, ces trois artistes glorieux qui avaient nom Gossec, Cherubini et Méhul et à qui le Conservatoire devait tant et de si éclatants services, se voyant enlever ce titre avec les prérogatives qu'il comportait, et devenant de simples professeurs de composition: — telles étaient les «réformes» que le paternel et libéral gouvernement de Sa Majesté Très-Chrétienne apportait dans le fonctionnement d'une institution naguère si brillante et qu'on nous enviait de toutes parts.

Méhul était profondément affecté de cette situation. Ainsi que ses deux collègues Gossec et Cherubini, il avait accepté sans se plaindre la diminution qu'on avait cru devoir apporter dans les attributions dévolues depuis si longtemps à chacun d'eux; mais ce n'est pas sans un serrement de cœur qu'il avait vu la quasi-destruction d'un établissement à la gloire duquel il avait, pour sa part, si largement contribué. Les malheurs de son pays, l'indifférence fâcheuse avec laquelle chacun semblait désormais envisager les questions d'art, si importantes cependant pour la prospérité d'une grande nation, la décadence d'une institution qu'il chérissait et à laquelle, depuis plus de vingt ans, il avait consacré ses forces et donné le meilleur de sa vie, tout concourait à désoler Méhul, à le chagriner, à le décourager, dans un moment où sa santé, déjà fortement ébranlée, causait à ses amis les inquiétudes les plus sérieuses et malheureusement les plus justifiées[1].

[1] « L'année 1816 avait porté les atteintes les plus cruelles à la santé de ce grand artiste, de cet homme excellent. Aux désastres civils qui avaient suivi la seconde invasion se joignirent les calamités de l'une des années les plus néfastes dont la France ait jamais eu à souffrir. Dépouillés par

C'est pourtant dans cet état d'esprit que Méhul écrivit la partition de cette *Journée aux aventures*, dont le succès presque éclatant put être au moins une consolation à l'amertume de ses derniers jours. Le livret de cet ouvrage lui avait été fourni par deux écrivains obscurs, qui n'ont guère laissé de traces de leur passage en ce monde. L'un, Mézières, est resté complètement inconnu ; quant à l'autre, Capelle, ancien libraire qui devint, par la suite, inspecteur de l'imprimerie et de la librairie, la musique — et les chansonniers surtout — lui doivent une certaine reconnaissance pour l'idée ingénieuse qu'il eut de publier, quelques années plus tard, le recueil curieux qui a nom *la Clef du Caveau*[1].

Au reste, Méhul n'était pas de ceux qui découragent les jeunes auteurs et qui les traitent avec un dédain superbe. Quand il croyait rencontrer chez l'un d'eux les qualités nécessaires à qui veut tracer un livret d'opéra, il s'enquérait peu de son plus ou moins de notoriété, et ne s'occupait que de la valeur qu'il pensait trouver à l'œuvre soumise à son appréciation. J'ai découvert un témoignage intéressant de sa condescendance en pareil cas, et avant de parler plus longuement de *la Journée aux aventures*, je veux rapporter ici une petite anecdote dont le récit a été fait par celui-là même qui en avait été le héros. On jugera une

l'étranger, menacés d'une famine, travaillés par l'esprit de faction, les Français avaient mis les intérêts de l'art et la prospérité du théâtre au rang de leurs dernières préoccupations. La scène, délaissée, végétait avec peine, et, quand tout le monde s'inquiétait des moyens de vivre, ce n'était guère le temps de chercher comment on pourrait s'amuser. Il n'en fallait pas tant pour achever de ruiner les forces d'un homme depuis longtemps miné par le chagrin et l'ennui, et qui, à des sujets de mélancolie dont autrefois il s'était peut-être trop exagéré les motifs personnels, voyait s'ajouter aujourd'hui des causes trop réelles et d'autant plus pénibles pour un cœur comme le sien qu'elles allaient à la perte de ce qu'il avait chéri et glorifié toute sa vie. » (Vieillard : *Méhul, sa vie et ses œuvres*, pp. 44-45.)

[1] Capelle, chansonnier lui-même, fut président du Caveau, et c'est évidemment là ce qui lui donna l'idée de cette publication.

fois de plus, par ce petit récit, des sentiments toujours pleins de bonté et d'indulgence dont Méhul faisait preuve en toute occasion :

Lors de mon arrivée à Paris, au sortir du lycée de Marseille, dit l'écrivain, j'avais un portefeuille bien garni, non de billets de banque, mais de lettres de recommandation. A cette époque, on croyait encore, dans la province candide, aux protecteurs ; aussi avait-on cherché à m'en donner dans la capitale. Parmi ces lettres, celle que je brûlais le plus de remettre était pour Méhul. Les ouvrages de ce grand maître brillaient sur tous les théâtres de France. Il était en musique le lion du jour, comme il le sera pour la postérité. Je me hâtai donc de courir au Conservatoire, où il logeait. N'étant pas de la secte des stoïciens, je ne fus pas comme Eucrate, à la vue d'un grand homme, de Sylla, sans émotion en présence de Méhul ; je tremblais d'avance en frappant à une petite porte qu'on m'avait indiquée. J'entrai, j'aperçus, debout devant un pupitre à la Tronchin, un individu maigre, chétif, l'air souffrant et mélancolique ; il était vêtu d'une robe de chambre de molleton blanc à moitié usée. Je demandai à cet individu M. Méhul. Il me répondit : « C'est moi, monsieur. » Je lui remis ma lettre. Pendant qu'il la lisait, je jetai un regard furtif sur la chambre où je me trouvais : les murs étaient complètement nus : ni tapisserie, ni tableaux, pas même une gravure ne les décoraient ; pour tous meubles, un lit, quelques chaises de paille et un petit clavecin.

C'est sur ce clavecin que mes yeux s'arrêtèrent. Les grands compositeurs écrivent la musique, ils ne la jouent pas ; mais quelquefois ils touchent du doigt un clavier pour obtenir un accord. C'est ainsi parfois qu'ils enfantent des œuvres sublimes et rendent leur nom immortel.

Méhul m'invita à m'asseoir et m'interrogea avec beaucoup de douceur et de politesse. Il fut un temps où l'on ne sortait du collège qu'avec le manuscrit d'une tragédie. Pour moi, n'élevant pas si haut mon ambition, je m'étais borné à un opéra en trois actes ; mais mon ambition prenait sa revanche par le choix du compositeur. Sur qui mon choix s'était-il arrêté ? Sur mon interlocuteur. Rien que cela. Il n'y a qu'un écolier, sans expérience des choses et des hommes, qui peut avoir une telle hardiesse. Elle me réussit. Méhul ne fut point étonné : « Eh bien ! me dit-il, venez déjeuner avec moi demain matin à dix heures, et vous me lirez votre opéra. »

Je fus exact. Sur une petite table sans serviette, on nous servit des côtelettes, du beurre et du thé. Les déjeuners au café Tortoni n'étaient encore connus que par messieurs les agents de change. Notre modeste repas terminé, Méhul me dit : « Maintenant, commençons la lecture. » A ces mots, l'émotion me gagna, mais je me remis bientôt. On ne peut se faire une idée de l'attention avec laquelle je fus écouté. Quand

j'eus achevé de lire, j'attendis mon arrêt. Méhul me parut plongé dans une réflexion profonde. Voici les paroles de mon juge : « Je me charge de la musique, mais auparavant il faut que l'ouvrage soit reçu ; je vais vous donner une lettre pour Gavaudan, c'est lui qui jouera le principal rôle. Il obtiendra pour vous une lecture ; je vous demanderai ensuite, si son sort est heureux, comme je n'en doute pas, quelques changements dans les morceaux de chant ». Il prit la plume et me donna la lettre pour Gavaudan. « Tenez, me dit-il, allez chez lui, il demeure rue de Grammont. » Je saluai Méhul, je le remerciai avec effusion ; et, sans perdre une minute, je courus chez Gavaudan. Il allait se rendre au théâtre, je lui remis la lettre de Méhul. Il la lut et me promit une lecture pour l'un des plus prochains comités.

« Méhul a de l'humeur, me dit-il, il se plaint qu'on ne joue plus *Joseph*. Il sait bien que ce n'est pas ma faute ni celle du théâtre : la retraite prématurée d'Elleviou a dérangé tout notre répertoire ; mais pourquoi Méhul nous écrit-il cette phrase navrante : *Sans ma place au Conservatoire, l'auteur de* Joseph *mourrait de faim.* Il faut lui pardonner ce reproche injuste et cette lamentation exagérée. Méhul est malade. »

La promesse de Gavaudan ne tarda pas à s'accomplir, mon ouvrage fut lu et reçu ; un nommé Rézicourt, acteur et régisseur, se prêta gracieusement à lire à ma place. Porteur de la nouvelle de mon succès, je courus chez Méhul. Il se montra satisfait. « Laissez-moi votre manuscrit, je vais passer quelque temps à la campagne, où je retrouverai les fleurs que j'aime tant à cultiver ; mais je reviendrai bientôt ; le meilleur air pour moi, quoi qu'en disent les médecins, est celui que je respire au Conservatoire et à l'Institut. » Je me permis alors, en le remerciant avec plus de chaleur encore que je ne l'avais fait, de lui demander comment il m'accordait tant de faveur, comment il se chargeait de mon poème, moi jeune homme inconnu. Il me répondit :

« J'ai éprouvé tant de dégoûts quand je vins pour la première fois à Paris ; j'ai mendié si longtemps un poème avant de l'obtenir, que je me suis promis, dès ce temps-là, d'épargner autant qu'il dépendrait de moi toutes ces tribulations aux jeunes gens qui viendraient à moi. Je me suis fait à ce sujet une loi rigoureuse. Au Conservatoire comme à l'Institut, qu'il s'agisse d'un examen ou d'un prix à décerner, l'indulgence est devenue pour moi une habitude ; loin de décourager la jeunesse par trop de sévérité, un refus irréfléchi, ou un froid accueil, je lui accorde ce qu'on ne m'a point accordé. Ensuite, comme on me reproche mes œuvres légères, même *l'Irato*, je ne suis pas fâché de rentrer dans ce qu'on appelle mon genre. Votre ouvrage est sérieux, il a un caractère héroïque, c'est ce qu'il me faut. Voilà pourquoi je vous ai adressé à Gavaudan, acteur éminemment dramatique. »

Hélas ! ni la douceur de l'air embaumé des champs, ni un voyage en

Provence, où il allait retrouver, croyait-il, la santé sous un ciel toujours attiédi, même pendant l'hiver, ne purent rendre la force à ce corps épuisé. Comme l'Achéron, la mort, qui sert de concierge aux enfers, ne lâche pas sa proie. Les victimes qu'elle a désignées se débattent vainement, elles finissent par succomber. Mes visites à Méhul devinrent plus fréquentes à mesure que le mal augmentait. Il périt au milieu d'un deuil général. Avec lui, mon manuscrit, qui ne pouvait recevoir la vie que par sa musique, disparut. J'ai toujours ignoré ce qu'il était devenu ; il n'aurait plus servi qu'à me rappeler plus cruellement la perte de Méhul, auquel je m'étais attaché de toutes les forces de mon âme [1].

Nous n'en sommes pas encore, bien qu'elle soit proche cependant, à cette époque douloureuse de la mort de Méhul. Il nous faut revenir à *la Journée aux aventures*, dernier ouvrage du maître que le public devait applaudir de son vivant. Celui-ci était un véritable opéra-comique, dans lequel dominait cette note gaie qu'on lui reprochait, disait-il, d'employer parfois, et qui, en réalité, convenait moins à son tempérament d'artiste que l'élément pathétique et passionné. Cette fois pourtant, le succès devait seconder ses efforts, et *la Journée aux aventures*, dont les principaux rôles étaient confiés à Paul, Huet, Ponchard, à Mmes Gavaudan, Boulanger, Crétu et Desbrosses, allait enfin, après tant de déboires, lui procurer la satisfaction d'une réussite brillante et complète.

C'est le 16 novembre 1816 que l'ouvrage, impatiemment attendu par le public de l'Opéra-Comique, comme tous ceux qui étaient signés du nom de Méhul, fit sa première apparition sur ce théâtre [2]. Le succès fut si franc et l'accueil du public si chaleureux que dès le lendemain, et sans attendre l'article de son rédacteur spécial, Sauvo, le *Moniteur* constatait l'un et l'autre dans la note que voici : — « Le théâtre Feydeau a ramené la foule à sa première représen-

[1] AUDIBERT : *Indiscrétions et confidences*, pp. 197-202 (Paris, Dentu, 1858, in-16.)

[2] Le spectacle commençait par *l'Opéra-Comique*, de Della Maria. La recette fut de 2,810 francs.

tation de *la Journée aux aventures*, opéra-comique en trois actes. Ce titre dit assez à quel genre l'ouvrage appartient : c'est une pièce d'intrigue, un *imbroglio*, dont le point de départ est imité de *la Nuit aux aventures* ou *les Deux Morts vivans*, pièce de M. Dumaniant, qui, il y a près de trente ans, a eu presque autant de succès que *Guerre ouverte*, du même auteur. Dans les deux pièces, la nécessité de fuir après un duel où l'on croit faussement qu'il y a eu mort d'homme, entraîne des déguisemens, des *quiproquo*, des surprises, et une reconnaissance. La pièce nouvelle est conduite avec assez d'art ; le premier acte est amusant, le second faiblit un peu, le troisième offre des situations originales et piquantes qui ont déterminé le succès : il a été complet. Les auteurs sont MM. Maizières et Capelle. L'auteur de la musique est M. Méhul, que depuis si longtemps l'on désirait voir reprendre sa lyre savante et harmonieuse. Il a le plus possible rapproché son style du genre de l'ouvrage, qui renferme, avec des morceaux d'ensemble dignes de son beau talent, de petits airs, des romances, de jolis *rondo* pleins de grâce et de fraîcheur : le nom de ce célèbre compositeur a excité de vives acclamations[1]. »

Cinq jours après, et à la suite de la troisième représentation, Sauvo venait à son tour donner la note du succès, qui s'accusait de plus en plus :

La première représentation de *la Journée aux aventures*, disait-il, avait attiré beaucoup de monde ; à la seconde, il y en avait davantage ; à la troisième, encore plus : voilà de ces aventures par lesquelles il devenait, dit-on, fort nécessaire au théâtre Feydeau de terminer ses journées. Nos feuilles publiques le peignaient, depuis quelque tems, dans un état de langueur et de solitude allarmant : à force de dire qu'il n'y allait que très peu de monde, elles trouvaient le vrai moyen qu'il n'y allât personne, et cela aurait fini par là.... M. Méhul n'a pas dédaigné l'offrande de deux talens non encore éprouvés : il leur a donné l'appui du sien, c'était leur garantir le succès... M. Méhul a fait tout ce qu'il lui était possible sans forcer son talent, et sans le dénaturer, pour traiter légèrement un sujet de sa nature fort léger. Ce n'est

[1] *Moniteur universel*, du 17 novembre 1816.

qu'involontairement, et comme malgré lui, que le grand harmoniste se trahit quelquefois dans cette composition par quelques modulations savantes et par certaines combinaisons harmoniques...

S...[1].

En réalité, le succès de *la Journée aux aventures* fut très vif, très brillant, à ce point que du 16 novembre 1816, jour de son apparition, à la fin de l'année suivante, on n'en donna pas moins de soixante-six représentations, et que l'Opéra-Comique, qui traversait alors une crise difficile, dut à cet ouvrage de voir le public se reprendre pour lui d'une affection qui semblait l'avoir abandonné. Un tel succès dut réchauffer quelque peu le cœur de Méhul mourant, bien que, d'autre part, il fût presque cruel pour lui de voir une partition estimable sans doute, mais qui était loin de valoir celle de *Joseph*, exercer sur le gros des spectateurs une influence que ce chef-d'œuvre n'avait jamais pu conquérir. Il est vrai que depuis longtemps il n'est plus question de *la Journée aux aventures*, tandis que *Joseph*, après trois quarts de siècle, excite toujours l'admiration et perpétue à lui seul la gloire de son auteur[2].

De Méhul mourant... ai-je dit ! Hélas ! il n'est que trop vrai. Le mal dont il était atteint depuis plusieurs années, qui le rendait si sensitif et si chagrin, qui minait son corps sans altérer en rien son intelligence, ce mal terrible, parvenu à son plus haut période, faisait des progrès d'une effrayante rapidité. Deux mois s'étaient à peine écoulés

[1] *Moniteur universel*, du 22 novembre 1816.

[2] On fit pourtant, le 15 février 1822, une reprise de *la Journée aux aventures*, jouée alors par Ponchard, Darancourt, Lemonnier, Juliet, Duvernoy, Allaire, Mmes Paul, Rigaut, Ponchard et Desbrosses. La première représentation n'en fut pas très heureuse, au dire du *Miroir*, qui, le lendemain, se contentait à son égard de ces quelques mots : — « *La Journée aux aventures*, que l'on a reprise hier à l'Opéra-Comique, a produit peu d'effet. Les acteurs et la toile même n'étaient pas sûrs de leurs rôles ; l'une n'a pas pu tomber au coup de sifflet, les autres en ont été bien près. » L'ouvrage, néanmoins, se maintint encore plusieurs années au répertoire, car on le jouait encore en 1826. Mais je crois que depuis lors il fut pour toujours abandonné.

depuis la représentation de *la Journée aux aventures*, que Méhul, affaibli, épuisé, presque méconnaissable, devait, sur l'ordre des médecins, entreprendre un voyage dans le midi de la France. L'hiver était alors dans toute sa rigueur, et l'on n'avait plus d'espoir que dans l'influence bienfaisante que le soleil du Languedoc ou de la Provence pourrait exercer sur une santé devenue si débile, sur un tempérament usé par la souffrance et que les soins les plus dévoués ne parvenaient pas à reconstituer et à raffermir. Quelque ennui qu'il en dût éprouver, Méhul se vit donc obligé de céder aux vives instances dont il était l'objet, et son départ fut décidé. La nouvelle s'en répandit bientôt dans les milieux artistiques, et les journaux, qui savaient combien le public prenait intérêt à tout ce qui touchait un maître si glorieux et si universellement admiré, n'eurent garde de laisser ignorer cette nouvelle, que le *Journal de Paris* (16 janvier) annonçait en ces termes à ses lecteurs : — « Notre célèbre compositeur Méhul est sur le point de faire un voyage dans le midi de la France pour rétablir sa santé un peu dérangée par suite des travaux auxquels il s'est livré. Nous ne pouvons rester indifférens à ce qui concerne un artiste qui a consacré ses talens aux plaisirs du public. Espérons que M. Méhul sera bientôt rendu à ses nombreux amis et à la scène lyrique, qu'il a enrichie de tant de productions. »

C'est le 18 janvier 1817 que Méhul, quittant à regret ce Paris qu'il aimait plus que tout au monde, s'éloignant avec chagrin de ses amis, de ses élèves, de ses compagnons de chaque jour, partait pour Montpellier, dont le séjour lui était particulièrement recommandé[1]. Mais il était si faible

[1] C'est Vieillard qui, dans sa notice, nous fait connaître la date précise de ce voyage. « La veille du départ de Méhul, dit-il, je lui avais adressé mes adieux, en une pièce de vers, imitation du *Sic te diva potens Cypri* d'Horace. » Et il reproduit cette poésie, qui est datée du 17 janvier, et que voici :

A Méhul, partant pour la Provence, le 17 janvier 1817.

Toi qui, du cygne de la Thrace,
Au fleuve de Lutèce as redit les accents,

déjà qu'il dut diviser en deux étapes un voyage qui exigeait, à cette époque, plusieurs jours et plusieurs nuits, et dont il n'aurait pu supporter la fatigue. Il s'arrêta donc à Lyon, où il demeura environ une semaine, et c'est de Lyon qu'il adressa à Madame Rodolphe Kreutzer, la femme du grand violoniste dont la maison lui était toujours si hospitalière et si chère, la lettre à la fois triste et affectueuse que voici :

De Lyon[1].

Ma chère Madame Kreutzer,

Je veux tenir la plume ce soir. Arrivé à la moitié de ma course, je me retourne, je vous tends les mains, et je vous embrasse tous de tout mon cœur. L'état où je me trouve n'offre aucun changement remarquable, je suis aujourd'hui comme la veille de mon départ. Je suis, à Lyon comme à Paris, un fantôme qui fait peur aux petits enfans et qui a le bonheur d'être aimé des grands. Continuez, du courage, car je ne vis plus que par le cœur. Si je manquois d'amis vrais, je n'aurois jamais entrepris le voyage de Montpellier. J'aurois déjà bien des choses

Que ne puis-je, héritier de la lyre d'Horace,
Quand tu pars, ô Méhul, renouveler les chants
Qui de Virgile accompagnaient la trace !
Comme lui, ta fortune abandonnée aux vents
D'Éole ou de Téthys ne craint point la disgrâce.
Au lieu de braver les autans,
Oppresseurs de l'humide empire,
Aux bords heureux, asile du printemps,
Tu vas chercher le souffle de Zéphyre....
Ah ! que Vénus, étoile des amants,
Que les frères d'Hélène, astres toujours propices,
Répandent après toi leurs clartés protectrices !
Que Flore, à tes désirs prodiguant ses faveurs,
T'abrège le chemin en te couvrant de fleurs !
Que d'un air pur, sous un ciel sans nuage,
Le baume salutaire, ami de la langueur,
Dans tes veines circule et ranime ton cœur.
Va renaître au lointain rivage,
Berceau des arts, retraite des amours.
Où l'écho se réveille au chant des troubadours.
Du printemps, du climat, que l'heureuse magie,
Avec nos vœux soit de moitié,
Et que la bienfaisante Hygie
Te ramène bientôt aux bras de l'amitié.

[1] Sans date; le timbre de la poste porte celle du 29 janvier 1817. Cette lettre appartient à M. Massart, l'excellent professeur du Conservatoire, qui a bien voulu me la communiquer.

à conter de ma route, mais j'ai la respiration trop courte. Je n'ai que la force de vous dire que je vous aime à la vie et à la mort. Ceci doit s'entendre aussi pour tous ceux qui s'intéressent à moi comme vous, et c'est tous les Kreutzer; ensuite le bon Pradher, ensuite Boyeldieu, et puis Daussoigne. Je fais une mention à part des dames Tourette, et puis une autre de Cherubini et de sa femme. Au reste, ne lisez à personne cette fin de lettre. Je vous donne ma bourse, puisez, donnez aux uns des grosses pièces, et aux autres de la petite monnoie, mais ne m'oubliez envers aucun de ceux qu'un oubli pourroit affliger. Adieu, je commence à me sentir fatigué. Ma plume pèse une livre, je la laisse tomber.

Amitié tendre et à jamais inaltérable.

MÉHUL [1].

De Lyon, Méhul se rendit directement à Montpellier, où il allait recevoir la nouvelle d'un fait qui l'intéressait vivement. On l'avait tellement pressé de quitter Paris qu'il n'avait pu — et cela seul lui fut certainement douloureux, — assister à la première représentation du premier ouvrage qu'Herold, son élève préféré, était sur le point de donner à l'Opéra-Comique. Or, *les Rosières* — c'était le titre de cet ouvrage — avaient fait leur apparition sur ce théâtre une semaine après son départ, le 27 janvier; elles avaient reçu du public le meilleur accueil, et Herold, enchanté, ne perdit pas un instant pour faire connaître son succès au maître qu'il aimait. C'est en arrivant à Montpellier que Méhul reçut la lettre par laquelle Herold lui faisait part de sa joie, en le priant en même temps d'accepter la dédicace de sa partition. Méhul lui fit cette réponse touchante et tout empreinte d'une affection paternelle :

Montpellier, 6 février [1817].

Mon cher Herold,

Je m'empresse de répondre à votre bonne et touchante lettre pour vous féliciter de tout mon cœur de votre brillant succès, et pour vous

[1] La suscription de cette lettre porte : « A Madame Kreutzer, rue de Provence, nº 16, à Paris; » ce qui ne laisse aucun doute sur la personnalité de la destinataire, qui était bien Mme Rodolphe Kreutzer, cette adresse étant celle de Rodolphe, tandis que le frère de celui-ci, Auguste Kreutzer, demeurait alors rue d'Artois.

dire qu'il me rend aussi heureux que vous-même. Ce n'est pas comme votre ancien professeur, c'est comme votre ami que je m'intéresse à tout ce qui peut contribuer à votre bonheur et à votre réputation. Votre existence, comme compositeur, date du 27 janvier; elle se prolongera, elle deviendra célèbre, et je m'en réjouirai dans mes vieux ans.

J'accepte avec plaisir la dédicace de votre partition; mais j'y mets une condition, que vous exécuterez religieusement, car je vous en prie : c'est que si, pour l'intérêt de votre ouvrage et pour votre avancement, vos amis pensaient qu'il fût bon d'offrir l'hommage de votre partition à quelque personnage de cour très puissant, vous n'hésiteriez pas à vous rendre à leurs conseils. Le premier élan de votre cœur me suffit. Vous avez songé à moi avant tout, je dois songer à vous avant moi. D'ailleurs, mon cher Herold, ce n'est pas d'aujourd'hui que j'ai su apprécier les bons sentimens qui vous animent, et depuis longtemps votre franche reconnaissance vous a acquitté envers moi.

Je trouve inutile de vous donner des conseils sur votre nouvelle position; d'après votre lettre, je vois que vous savez l'envisager sagement. Embrassez tendrement votre mère pour moi : dites-lui que je partage son bonheur. Parlez de moi à Boieldieu, à notre aimable madame Gavaudan, enfin à ceux de la Comédie qui s'occupent de moi... Ma santé est toujours languissante; le climat de Montpellier est trop vif pour moi. Le voyage m'a causé une fatigue dont je ne puis me remettre. Pour vous écrire cette lettre, il m'a fallu toute ma matinée. J'aurois mieux fait de rester à Paris, au milieu de nos amis. Le succès des *Rosières* m'auroit fait plus de bien que la vue du pont du Gard. Puissent cependant *les Rosières* durer aussi longtemps que ce magnifique monument! Adieu, Herold; ma tête devient lourde; il faut que je finisse, et c'est en vous embrassant de toute mon âme.

Votre ami,

MÉHUL.

Il va sans dire qu'Herold, dont les sentiments pour son excellent maître tenaient à la fois de l'adoration et de la vénération, lui dédia, comme il lui en avait exprimé le désir, sa partition des *Rosières*.

Mais Méhul ne put rester à Montpellier, dont l'air trop vif, loin de le fortifier, semblait au contraire épuiser encore sa poitrine malade et son estomac affaibli. Sur le conseil des médecins de cette ville, et surtout de l'un d'entre eux, le docteur La Fabry, qui lui avait aussitôt inspiré confiance,

il résolut au bout de peu de jours de quitter le Languedoc pour la Provence et d'aller se réfugier à Hyères, dont on a toujours vanté le climat doux, égal et tempéré. C'est de là, et à peine arrivé, qu'il adressait à Mme Kreutzer la nouvelle lettre que voici, toute pleine d'une tendre affection et qui respire une grâce charmante :

D'Hières, ce lundi 17 février [1817].

Ma chère madame Kreutzer,

Il me semble que je suis au bout du monde, mais malgré la distance des lieux, les vrais amis sont toujours près par la pensée et par le cœur. Je veux vous dire un petit bonjour la fenêtre ouverte. Ce n'est pas pour que le vent l'emporte, mais pour vous parler du climat d'Hières, qui est vraiment charmant. Si je dois enfin éprouver du mieux dans mon état, ce sera ici. Seulement il faut que ce mieux commence par le commencement, car en toute vérité le voyage m'a fait mal. Je ne peux pas faire cinquante pas à la promenade sans me reposer deux fois. Ce matin j'ai mis près de trois heures à faire ma toilette. Enfin, le croiriez-vous ? j'ai encore maigri. Mon dégoût pour le pain est invincible ; il est moins prononcé pour tout le reste, mais un rien suffit pour me donner des pesanteurs qui me portent au sommeil. Je ne me trouve passablement qu'au lit, le corps se repose et la pensée s'éveille. C'est une bien bonne et bien mauvaise chose. Je ne lui sais gré que lorsqu'elle m'entretient de mes amis et de mon retour près d'eux. Embrassez pour moi votre aimable sœur, les deux excellens Kreutzer et le bon Pradher d'un côté; d'un autre, embrassez les dames Tourette et Boyeldieu ; ensuite viendront Cherubini, Sewrin, Delrieu, Piranesi, etc., etc., etc. Pour le docteur Esparon, il faut une place à part. Parlez-lui de mes sentimens et de ma mauvaise santé.

Maintenant, chère femme, c'est à vous, et je vous embrasse de toute mon âme, enfin comme si j'étais à Paris *sans l'avoir quitté.*

Votre ami dévoué,

MÉHUL[1].

Dans cette lettre adressée à une excellente amie, Méhul n'exprimait que des plaintes faibles sur l'état de sa santé, craignant sans doute de la trop chagriner. Dans celle qu'on va lire et que, le lendemain même, il écrivait à son neveu

[1] Je dois l'obligeante communication de cette lettre à M. J. Armingaud.

Daussoigne, il prend moins de ménagements et laisse voir à quel point il est abattu, presque découragé par la faiblesse qui l'accable. Daussoigne venait de lui faire connaître le douloureux résultat de la grossesse de sa femme, et Méhul lui répondait en ces termes :

D'Hières, le 18 février [1817].

Je n'ai pas besoin *d'être bien, tout à fait bien* pour t'écrire. Il me falloit tout naturellement l'occasion de te répondre, tu me l'offres et je la saisis. Si tu as désiré un enfant, je te plains de tout mon cœur de l'accident qui vient d'arriver à ta femme ; dans le cas contraire, ce fâcheux événement rentre dans les malheurs dont on se console, quand la mère est sauvée et qu'elle est fort jeune. Sous ce dernier rapport je te félicite sincèrement.

Dis à ta chère malade que je la remercie des vœux qu'elle veut bien unir aux tiens pour le rétablissement de ma santé. J'en fais pour elle qui seront plus promptement exaucés que les vôtres ; la jeunesse fait fuir la mort, tandis que la vieillesse l'attire.

J'ai beaucoup de confiance en M. Esparon, je n'aurai jamais d'autre médecin que lui ; mais il s'est trompé comme tout le monde sur mon grand voyage. Il n'a pas vu que je n'avois pas la force de l'entreprendre. Jamais je n'ai été si faible, si dégoûté, si accablé que deux jours après mon arrivée à Montpellier. Cet état insupportable m'a fait désirer quitter cette ville, les docteurs ont été de cet avis, et me voici à Hières. Le climat y est plus doux qu'à Montpellier, mais les vents y sont encore trop secs pour ma poitrine. L'appétit est toujours très mauvais. Je ne vis pour ainsi dire que de soupes ! Chaque fois que j'ai besoin, je suis anéanti ; chaque fois que j'ai mangé, je suis écrasé par la lourdeur de mon estomac. Voilà mon passetems.

Mais parlons de toi. Si le *Tasso* te plaît beaucoup, prends-le, songe pourtant que c'est un sujet grave et noble, et crains que ce genre ne te fasse ranger du premier coup dans la classe des savans. Laisse aller Sautr... [1], tu profiteras de la bonne [2].

Ma tête se fatigue, il faut que je finisse.

[1] Ici, un nom dont le trou produit par la brisure du cachet a enlevé la fin.

[2] Il s'agit évidemment ici d'un poëme d'opéra que Daussoigne devait mettre en musique, et dont ensuite il abandonna l'idée. Ce pourrait bien être celui de *la Mort du Tasse*, drame lyrique en trois actes dont Garcia, le père de la Malibran, écrivit la partition, et qui fut représenté sans succès à l'Opéra le 7 février 1821.

Comme je ne veux te donner que des commissions que tu puisses faire avec plaisir et non *par ambassadeur*, tu iras chez Mad. Kreutzer lui porter mes complimens affectueux, et tu tâcheras de voir Pirolle, Boyeldieu, Pradher, pour leur parler de mon amitié. *Voilà tout.* Adieu, je t'embrasse ainsi que ta femme, et je désire fort que ce soit bientôt de plus près.

MÉHUL.

On peut m'adresser mes lettres à l'hôtel d'Europe, à Hières [1].

Seul, au milieu d'un pays inconnu, éloigné de tout ce qu'il aimait, obligé de rompre avec toutes ses habitudes, sans un compagnon, sans une figure amie qui pût attirer et retenir son regard, avec cela souffrant et faible comme il l'était, Méhul, en dépit des beautés que prodiguait à ses yeux une nature aimable et souriante, devait mener à Hyères une existence pénible et qui n'était point pour le réconforter moralement, pour rendre à ses facultés leur équilibre, à son âme si profondément troublée la quiétude et la sérénité des jours heureux. Si la douceur d'un climat printanier pouvait redonner à son corps une partie de son ancienne vigueur, son esprit devait s'assombrir encore et se chagriner davantage en une telle solitude. Or, sans la santé intellectuelle, la santé physique est toujours bien difficile à rétablir. C'est ce qui explique les plaintes qu'exhalait le grand homme dans cette nouvelle lettre, par laquelle il se rappelait au souvenir de son ami Vieillard, et dont la dernière partie est tout à fait charmante :

Hières, 20 février 1817.

Mon cher Vieillard,

Ne m'accusez pas d'ingratitude, vous seriez dans l'erreur. Je n'ai point oublié les vers élégans que vous avez eu la bonté de m'adresser la veille de mon départ. Les vœux si bien exprimés dans votre poésie n'ont point été exaucés, mais j'ai opposé à l'indifférence des dieux, vainement invoqués par votre muse amie, de la patience, du courage et

[1] Cette lettre fait partie de la superbe collection d'autographes de musiciens de M. Alfred Bovet. L'adresse porte: « A Monsieur Daussoigne, professeur à l'École royale de musique, rue Montholon, nº 13, petite maison neuve, à Paris.

le reste de mes forces. C'est ainsi que je suis arrivé à Montpellier et que je me suis traîné à Hières. Le climat y est fort tempéré, puisque les orangers y poussent en pleine terre ; mais il y règne des vents si aigres que je ne puis sortir de ma chambre. Elle est heureusement au midi, de manière que je jouis de la chaleur du soleil, qui ne manque jamais de se montrer. C'est cela de plus qu'à Paris ; mais qu'il faut aller le chercher loin !

Pour un peu de soleil, j'ai rompu toutes mes habitudes, je me suis privé de tous mes amis, et je me trouve *seul*, au bout du monde, dans une auberge, entouré de gens dont je puis à peine comprendre le langage.

Vous qui comprenez si bien celui de l'amitié, mon cher Vieillard, rendez-moi à ceux qui me sont chers, en me parlant de leurs sentimens. Dites aux dames Kreutzer combien je les aime, et combien elles me font trouver les lieues longues et le temps long. Dites à Kreutzer et à Auguste[1] que je suis souvent auprès d'eux à l'Opéra, où je vais exprès pour les voir ; dites à Pradher que je l'aime bien ; rappelez-moi au souvenir de Sewrin, de Delrieu, de Piranesi, et dites à Vieillard que je lui souhaite tout le bonheur qu'il mérite, comme auteur et comme homme. Montez un instant chez les dames Tourette, pour leur faire mes tendres complimens, et venez que je vous embrasse de tout mon cœur, et que je vous assure de mon amitié.

Méhul.

Dans l'isolement où il se trouvait, Méhul, dont le cœur était toujours plein d'affection, trouvait un dérivatif à son ennui dans la correspondance qu'il entretenait ainsi avec ses amis de Paris ; aussi cette correspondance était-elle active. Voici, adressée à Mme Kreutzer, une nouvelle lettre de lui, qui renferme des détails intéressants sur son existence à Hyères :

D'Hières, le 2 Mars [1817].

Ma chère Madame Kreutzer,

Je suis bien étonné d'apprendre par le bon Pradher que vous attendez une réponse à une première lettre pour m'en écrire une deuxième. Je puis vous jurer que depuis mon départ, à mon grand regret, je n'ai pas reçu un mot, une ligne de vous, de vous qui écrivez si bien, si facilement, et qui avez du tems et de la santé ! Il paroît qu'on croit parmi nos amis que je suis à Hières par ordre des médecins. On se trompe ; j'y suis par ma volonté, approuvée par le digne M. La

[1] Rodolphe et Auguste Kreutzer, les deux frères.

Fabry. Je me suis trouvé physiquement et moralement si mal à Montpellier, que j'y serois mort. Mais comme je veux vous revoir, je ne me suis pas laissé abattre. Je suis parti seul, absolument seul, et je me trouve ici, seul, tout seul. Le hasard m'y a fait rencontrer une dame de Cheminot, que j'ai connue il y a trente ans, et qui alors en avoit déjà cinquante. Tous les hivers elle vient de Paris à Hières pour sa santé, et elle s'en trouve bien ; elle est droite, forte et vivace. Elle reçoit trop de monde le soir, je ne puis la voir que le matin. Elle me prête des livres, c'est un grand service qu'elle m'a rendu. J'ai reçu d'autres invitations de gens de la ville, mais si bêtement faites que je n'y répondrai pas. Quant au médecin sur lequel je croyois pouvoir compter un peu, on le dit si médiocre, que je ne l'ai point encore fait demander. J'obéis de loin à ceux de Montpellier, surtout au digne M. de La Fabry.

Hières est bien loin de valoir sa réputation. Ce printems continuel est un mensonge. Depuis quinze jours que j'y suis, j'ai été contraint d'en passer huit au coin de mon feu. Il règne ici, comme dans toute la Provence, des vents aigres d'une violence extrême. Je conviens que lorsque ces vents ne soufflent plus, on éprouve un charme difficile à définir, en retrouvant le mois de mai de Paris en février. Hier, dans ma promenade, je sentois que je respirois une vie nouvelle, je suis rentré trois fois plus fort que je n'étois sorti. Mais aujourd'hui le tems est couvert, et je vais perdre au coin du feu ce que j'avois gagné au milieu des champs. Mais l'appétit? Il est meilleur ; l'estomac, moins faible, digère un peu moins lentement et un peu plus d'alimens. Mais il est capricieux, et je suis obligé de m'observer sans cesse. Heureusement qu'il m'est impossible d'être plus tenté un jour que l'autre. J'ai toujours sur ma table du bœuf ou du mouton ; pas de veau, pas de volailles, pas de gibier ; de tems en tems du poisson de mer et des légumes d'hiver, le tout accomodé à la diable. Du reste, je suis entouré d'assez bonnes gens ; moyennant beaucoup d'argent, ils sont assez attentifs, surtout les jours où je suis seul dans l'hôtel, car les jours où il arrive des voyageurs, le monsieur malade est un peu oublié. Dans l'extrême longueur des jours où je ne puis sortir, je suis obligé de lutter contre la tristesse qui veut s'emparer de moi ; alors je relis les lettres de mes amis, et je me tranquillise. J'espère toujours que bientôt une lettre de vous augmentera mon recueil et me donnera de nouvelles forces. En attendant, je vous embrasse tous de tout mon cœur.

MÉHUL[1].

Soyez assez bonne pour aller voir nos chères dames Tourette ; vous

[1] Cette lettre et la suivante m'ont été communiquées par M. Massart, qui a bien voulu m'autoriser à les publier. On sait que M. Massart fut l'élève favori de Rodolphe Kreutzer, qui le considérait presque comme un fils.

savez ce que j'ai à leur dire. Embrassez Pradher pour moi. Faites faire mes complimens à ce bon Boyeldieu, ainsi qu'à mon gros ami Pirolle, qui se félicite fort du bonheur d'avoir fait votre connaissance. Bien des amitiés aux Sewrin, aux Delrieu, aux Vieillard, aux Piranesi, etc., etc., etc.

Le 26 mars, Méhul écrit de nouveau à Mme Kreutzer, pour répondre à une lettre qu'il avait reçue d'elle. Le climat d'Hyères devient tout à fait souriant, la santé du malade semble s'améliorer et se raffermir, et il s'en trouve moins triste, moins abattu, moins découragé ; il exprime presque l'espoir d'une guérison prochaine, et laisse son cœur s'emporter dans une effusion affectueuse:

D'Hières, le 26 mars [1817].

Ma chère madame Kreutzer,

J'ai reçu votre aimable lettre du 8 mars ; c'est la seconde seulement qui me soit parvenue, mais elle en vaut plusieurs pour tous les témoignages d'amitié qu'elle renferme. Vous savez combien j'y suis sensible, et vous devez vous douter que dans ma position cette sensibilité doit s'exalter. A deux cents lieues de tous les êtres qui me sont chers, occupé d'eux du matin au soir, toutes les marques d'intérêt qui m'arrivent sont reçues avec joie, me rendent heureux, et excitent vivement ma reconnoissance. En m'aimant, vous ne faites qu'acquitter une dette, et pourtant j'ai tant besoin d'amis fidèles, que je crois toujours être en reste avec eux. C'est à eux que je dois mon courage, et c'est à mon courage que je dois le retour de ma santé. Ainsi, je serai guéri par ceux qui m'aiment, bien plus que par les médecins et les remèdes.

Depuis quelques jours les vents se sont appaisés, et le climat d'Hières a repris tout le charme qui le rend célèbre J'en profite, je me promène et je m'en trouve chaque jour un peu mieux. Si mon catharre vouloit se décider à me quitter, je me croirois à moitié rétabli, mais je suis trop certain qu'il ne cédera qu'aux efforts du docteur Esparon. Ce bon docteur m'a écrit une lettre charmante ; j'en ai été vraiment touché, et si ma réponse ne lui prouve pas ma tendre reconnaissance, ma plume aura trahi mon cœur.

J'ai appris en même temps votre maladie et votre guérison. Cela ne m'a pas donné le tems de m'en inquiéter, et c'est un bonheur pour moi. A deux cents lieues, l'inquiétude est un supplice. Tâchons de nous bien porter, de nous retrouver, de nous aimer toujours davantage,

et d'arriver ainsi tout doucement au terme d'une vie qu'il faut restituer, car ce n'est qu'un emprunt.

Adieu, à revoir. Je serre tous les Kreutzer contre mon cœur.

MÉHUL.

Embrassez pour moi les dames Tourette, dites mille choses affectueuses à Prader, à Boieldieu, à Daussoigne, à Pirolle, aux Sewrin, à Piranesi, à Delrieu, à Vieillard, etc., etc., etc.

Je suis fâché que Berton n'ait pas eu de succès. Après un long repos il en avoit besoin pour sa gloire, et peut-être aussi pour sa bourse[1].

Après avoir séjourné environ deux mois à Hyères, c'est-dire jusque vers la fin de la première semaine d'avril, Méhul, se sentant probablement mieux, jugea à propos de se remettre en route pour revenir à Paris[2]. Cependant il ne crut pas, cette fois encore, pouvoir faire le voyage tout d'une traite, et il commença par s'arrêter plusieurs jours à Marseille, où on lui fit un acceuil chaleureux et empressé, digne à la fois d'une ville intelligente et de l'artiste qui depuis plus d'un quart de siècle était devenu l'une des gloires les plus éclatantes de son pays. Il y débarqua le 10 avril, ainsi que nous l'apprend avec précision le *Journal des Débats*, dans une note qui lui était spécialement envoyée de cette ville : — « Le célèbre compositeur Méhul est arrivé ici le 10 avril. Sa santé s'est assez améliorée pendant son séjour aux îles

[1] Berton venait de donner à l'Opéra (4 mars 1817), un ouvrage en trois actes, *Roger de Sicile* ou *le Roi troubadour*, qui ne put être représenté que six fois.

[2] Le 3 avril, étant encore à Hyères, il adressait à un de ses élèves, M. Cornu, une lettre dont je n'ai pas eu le texte sous les yeux, mais dont j'ai trouvé cette analyse dans un catalogue d'autographes : — « Curieuse épître où il (Méhul) se plaint de la froideur de ses élèves et lui dit qu'il est le seul qui ait le sentiment des convenances. Exilé à Hyères pour le rétablissement de sa santé, il se plaint de la monotonie du pays. « Rien « de plus triste, dit-il, qu'un bois d'orangers, si ce n'est un bois d'oliviers, « et nous n'avons ici que des oliviers et des orangers... Je me promène « machinalement pour recouvrer un peu de forces, et j'ai tellement oublié « la musique que j'hésiterois si l'on me demandait combien il y a de notes « dans la gamme... » (Catalogue des autographes de M. Yemeniz, Paris, J. Charavay, 1868, in-8°).

d'Hières, pour faire espérer qu'elle sera bientôt rétablie [1]. » On avait été prévenu sans doute de son passage et du court séjour qu'il avait l'intention de faire à Marseille, car on fut aussitôt prêt à le fêter comme il convenait, et dès le 13 avril, c'est-à-dire trois jours seulement après son arrivée, on donnait en son honneur, au Théâtre-Français (devenu depuis le théâtre du Gymnase), un grand concert de charité, uniquement composé de sa musique et dans lequel il fut très acclamé [2]. Le programme de ce concert comprenait les ouvertures du *Jeune Henry*, de *Stratonice* et du *Prince troubadour*, l'air de *Joseph*, celui d'*Ariodant*, et les quatuors d'*Euphrosine* et de *l'Irato*, plus l'air de *Gulistan*, de Dalayrac. Les exécutants étaient, avec les artistes du théâtre, deux chanteurs nommés Guion et Quellé, et le programme se complétait par des strophes chantées par ce dernier, qu'il avait lui-même improvisées pour la circonstance, et dont la musique avait été écrite par un amateur de la ville. Les voici :

Fils d'Apollon, sur cette rive heureuse,
Ne vois-tu pas la gloire qui t'attend ?
Viens, ô Méhul, d'une cité fameuse,
Viens recueillir le suffrage éclatant.

Depuis trente ans, sur la scène charmée,
Avec transport ton nom est répété.
De toutes parts l'agile renommée
Te recommande à l'immortalité.

[1] *Journal des Débats* du 20 avril 1817. Déjà, dans son numéro du 12, le *Journal de Paris* avait dit : — « On attend à Marseille M. Méhul, dont la santé éprouve beaucoup d'amélioration de son séjour dans le Midi. » — Tous les détails qui suivent, relatifs au séjour de Méhul à Marseille et aux fêtes artistiques qui y furent données à son intention et en son honneur, m'ont été fournis par mon excellent ami Alexis Rostand, qui a bien voulu prendre la peine de les rechercher pour moi dans les journaux et recueils du temps, à Marseille même, sa ville natale. On peut donc être assuré de leur exactitude et de leur authenticité. Ils sont d'ailleurs confirmés, comme on le verra, par diverses notes que publiait le *Journal de Paris*, particulièrement sympathique à Méhul et toujours très bien informé.

[2] C'était pendant la quinzaine de Pâques, où, par toute la France, les théâtres alors fermaient leurs portes par ordre de l'autorité supérieure. On appelait cela la clôture pascale.

Oui, tu vivras ! oui, tes divins ouvrages
Subsisteront, chéris du monde entier,
Tant que la mer baignera nos rivages
Et qu'en nos champs fleurira l'olivier.

Le 15 avril, ce fut le Grand-Théâtre qui se mit en frais pour fêter Méhul[1]. On y donna une représentation solennelle de *Joseph*, avec le chanteur Dérubelle, qui appartint plus tard à la troupe de l'Opéra-Comique, dans le rôle de Joseph, et un nommé Bernard dans celui de Jacob ; ce dernier, qui était en même temps compositeur et qui avait fait représenter sur ce théâtre un opéra intitulé *les Phocéens*, récita, en l'honneur du maître, présent à la représentation, une pièce de vers d'un poëte nommé Andravy. Huit jours après, le 23, on jouait avec un très grand succès *Héléna*, dont les principaux rôles étaient tenus par Dérubelle, Bernard et Mlle Meyssin ; mais cette fois Méhul n'était déjà plus à Marseille, qu'il avait dû quitter le 19 : il s'était remis en route en passant par Aix, où il s'arrêta aussi quelques jours et où il ne fut pas moins bien reçu, et se trouvait de retour à Paris le 2 ou le 3 mai, après une absence de trois mois et demi[2].

[1] Les théâtres avaient fait leur réouverture le 14.

[2] Ces dates nous sont fournies par deux notes du *Journal de Paris*, dont les détails concordent exactement avec ceux qu'on vient de lire ; la première (numéro du 24 avril) est ainsi conçue : « Le 13 avril, on a donné à Marseille, au célèbre compositeur Méhul, une petite fête musicale, qui était en même temps une fête de bienfaisance, puisque le produit en était destiné aux indigens. *Stratonice*, *Euphrosine*, *Ariodant*, *Joseph*, *l'Irato* ont fourni exclusivement les morceaux du concert, dont faisaient aussi partie l'ouverture du *Jeune Henri* et celle du *Prince Troubadour*. Des couplets ont été adressés à l'auteur de ces chefs-d'œuvre, et, le 15, un nouvel hommage lui a été offert par la représentation de son opéra de *Joseph*. Il a dû partir de Marseille le 19. » La seconde note (numéro du 5 mai) faisait connaître l'arrivée de Méhul à Paris : — « M. Méhul est de retour à Paris depuis deux jours : la santé de ce grand compositeur paraît tout à fait rétablie. »

Il est à peine utile d'ajouter, sans doute, que jusqu'à ce jour on n'avait *aucuns* renseignements sur ce voyage de Méhul dans le Midi et sur cette dernière période de la trop courte existence du maître.

Par malheur, et comme il arrive trop souvent en pareil cas, ce voyage dans le Midi avait été trop tardivement entrepris par Méhul. Par lui sans doute on vit prolonger de quelques semaines, de quelques mois peut-être, une existence si précieuse et si chère à tous ; mais celle-ci était atteinte déjà dans ses sources vives d'une façon irréparable, et le mal dont souffrait le grand artiste, après avoir été un instant comme endormi par la bienfaisante influence d'un air pur et d'un soleil vigoureux, n'en devait reparaître ensuite qu'avec plus de force et de cruauté. Bientôt, en effet, ce mal se révéla de nouveau dans des conditions terribles, et l'on put dire alors que les jours de Méhul étaient comptés. Moins de quatre mois après son retour, le 28 août, le *Journal des Débats* publiait en deux lignes cette nouvelle, dont le laconisme était significatif : — « M. Méhul, l'un de nos plus célèbres compositeurs de musique, est gravement malade. »

Toutefois, à partir de ce moment, les nouvelles manquent de la façon la plus absolue, et c'est en vain que l'on chercherait, dans tous les journaux et recueils périodiques du temps, quelque autre renseignement sur l'état de la santé de Méhul à cette époque et sur les progrès de sa maladie. Mais Vieillard, qui avait conservé avec lui les relations les plus affectueuses, va suppléer à ce silence en nous faisant connaître les détails que voici :

A son retour à Paris, au mois de mai, Méhul nous parut avoir éprouvé peu de changement dans son état de maladie ; nous reconnûmes surtout avec douleur que la maigreur et la toux avaient augmenté d'une manière sensible. On était au plus beau moment de la saison, et le valétudinaire se hâta de se réinstaller à sa très modeste *villa* de Pantin, assez mauvais séjour pour un homme attaqué d'une maladie de poitrine. Mais les bruits de la ville l'importunaient ; les théâtres lui étaient interdits ; son jardin lui restait encore, et, après la musique, les fleurs avaient été la passion de toute sa vie.

Quelques amis allaient le visiter. J'y allais aussi souvent que me le permettaient de tristes et impérieux devoirs. Nous évitions de le fatiguer. Il ne nous laissa jamais apercevoir que tel fût l'effet de nos visites. Sa conversation était moins vive, sans doute ; elle avait perdu

cette légère teinte de causticité qui donnait chez lui plus de jeu à la conversation, sans que ce fût jamais aux dépens du cœur. Au contraire, à toutes les qualités du sien s'ajoutaient encore des nuances plus douces et une grâce plus attendrie ; sans illusion aucune sur un état désespéré, il semblait à peine s'en occuper, et surtout il n'en occupait jamais les autres.

L'été tout entier se passa ainsi dans une période d'affaiblissement graduel ; mais, à la chute des feuilles, il ne fut plus possible de s'abuser sur l'imminence d'une désolante catastrophe. Le séjour de la campagne, qui n'avait apporté qu'un court soulagement à Méhul, en automne, lui devenait à chaque instant plus pernicieux ; et, pour le conserver quelques jours de plus, il fallut se hâter de le ramener à Paris ; ce fut, je crois, dans les derniers jours de septembre, que ce retour s'effectua. J'étais encore allé le voir à Pantin au commencement du mois. Les exigeantes fonctions de la bureaucratie ne devaient plus me permettre de le revoir à Paris ; il me fut même interdit de lui rendre les derniers devoirs [1]....

C'est cet affaiblissement graduel, dont parle Vieillard, qui devait finir par épuiser un corps dans lequel, jusqu'au dernier moment, résidèrent une âme courageuse et un esprit très lucide. On aura la preuve de ce dernier fait par la lettre que voici, lettre que Méhul adressait, huit jours avant sa mort, à l'un des meilleurs artistes de l'Opéra-Comique, le chanteur Paul, qui avait créé l'un des rôles de son dernier ouvrage, *la Journée aux aventures* [2] :

Mon cher Paul,

Depuis dix ou douze jours que je reste au coin de mon feu, occupé à tousser du matin au soir et souvent du soir au matin, je n'ai qu'une idée bien imparfaite de ce qui se passe dans ce bas monde. J'appelle ainsi le cercle de nos affections et de nos affaires.

J'ai eu de vos nouvelles par Cherubini, mais je veux en avoir de plus positives par vous. Ce n'est point en auteur que j'agis, mais en homme qui sait vous apprécier et vous aimer. Allez-vous mieux ? Je le désire vivement. Quand nous pourrons nous voir et jaser, je vous dirai, et je

[1] *Méhul, sa vie et ses œuvres*, pp. 49-50.

[2] Paul Dutreilh, connu sous le seul nom de Paul, alors sociétaire de l'Opéra-Comique, qui plus tard, quelques années après la dissolution de la Société, fut un instant directeur de ce théâtre, et qui mourut à Paris en 1848.

ne le dirai qu'à vous, que j'ai déjà à me plaindre de la Comédie. Ne croyez pas que j'en sois étonné. Le contraire m'étonnerait davantage. Les grandes sociétés dramatiques peuvent se comparer aux républiques ; elles en ont parfois les vertus et très souvent les vices. Une fois bien convaincu de cette vérité, il y a de la niaiserie à se plaindre.

Adieu, mon cher Paul, j'aime à causer avec vous, vous le voyez par la longueur de cette lettre.

Tout à vous,

MÉHUL.

Cette lettre fut certainement l'une des dernières que traça la main débile de Méhul. La maladie, suivant sa marche inexorable, le minait lentement, mais sûrement ; de jour en jour ses forces l'abandonnaient, et bientôt chacun put entrevoir l'approche d'un dénouement que les soins les plus dévoués restaient impuissants à conjurer, et que lui-même envisageait avec la fermeté d'un homme de bien, fort de la pureté de sa conscience et que la rectitude d'une vie sans tache met au-dessus de toute crainte puérile. Pour lui, comme pour la plupart des phtisiques, le vent d'automne et la chute des feuilles devaient être le signal de la crise suprême ;

La dernière feuille qui tombe
A signalé mon dernier jour,

disait tristement Millevoye une année auparavant : Méhul aurait pu répéter ces vers du jeune poëte. Faible et languissant depuis si longtemps, épuisé par la souffrance, réduit, plus encore que lorsqu'il l'écrivait à Mme Kreutzer, à l'état de fantôme, n'ayant plus d'un être humain que l'apparence et de la vie que le dernier souffle, il s'éteignit sans secousse, le 18 octobre 1817, à six heures du matin, âgé de cinquante-quatre ans, trois mois et vingt-six jours[1].

[1] Voici le texte de l'acte de décès de Méhul :

« Du samedi 18 oct. mil huit cent dix-sept, deux heures de relevée, acte de décès de Étienne-Nicolas Méhul, compositeur de musique, chevalier de l'ordre royal de la Légion d'honneur, membre de l'Institut et de l'École royale de musique, âgé de cinquante-quatre ans, né à Givet, départ[t] des Ardennes, décédé ce matin à six heures, en sa demeure, rue Montholon

La mort de Méhul fut pour Paris, qu'il aimait avec passion et qui le lui rendait bien, un deuil général. En annonçant ce triste événement, les journaux se firent l'écho de la douleur publique, et rendirent justice aussi bien au caractère plein de noblesse qu'au génie plein de grandeur de l'artiste admirable dont la France avait à pleurer la perte. Le *Moniteur universel*, journal officiel, faisait connaître ainsi la nouvelle : — « M. Méhul, membre de l'Institut et de la Légion d'honneur, l'un des inspecteurs de l'École royale de musique, vient de mourir à Paris, âgé d'environ cinquante-cinq ans... Il emporte les regrets de tous ceux qui ont admiré ses nombreux ouvrages, parmi lesquels on compte des chefs-d'œuvre, et apprécié toutes les qualités de son caractère et de son esprit ». «La France, disait de son côté le *Journal de Paris*, vient de perdre un de ses plus grands compositeurs. Après avoir cherché inutilement, dans un voyage à Hières, des ressources contre une maladie de poitrine trop avancée, M. Méhul vient de mourir à Paris, âgé de cinquante-quatre ans. *Euphrosine et Coradin, Stratonice, Adrien, l'Irato*, l'ouverture du *Jeune Henry* et plusieurs autres compositions ont assuré sa gloire et immortaliseront son nom... La droiture de son caractère et l'agrément de son esprit ajoutent encore aux regrets que sa mort doit inspirer. » Respectueux, mais plus froid, était le *Journal des Débats*, le vieil ennemi de Méhul alors qu'il s'appelait le *Journal de l'Empire*[1] :

n° 26, époux de Marie-Madeleine-Joséphine Gastaldy; témoins, M. Joseph Dausoigne [*sic*], professeur à l'École royale de musique, âgé de vingt-sept ans, dem[t] rue Montholon, n° 13 *bis*, neveu du deffunt, et M. Victor-Charles-Paul Dourlen, professeur à l'École roy. de musique, âgé de 37 ans, demeurant rue S[te]-Appoline, n° 7. »

[Signé] « Dausoigne, Dourlen. »

[1] Dans un écrit attribué à Sevelinges, publié en 1818 et intitulé *le Rideau levé* ou *Petite Revue des grands théâtres*, l'hostilité au moins étrange de ce journal contre Méhul était constatée en ces termes vigoureux : — « ...Il s'agissait encore de contester à un Français le mérite d'avoir agrandi la sphère de notre second théâtre lyrique ; et ce Français,

— « Les arts ont perdu l'auteur de *Stratonice*, d'*Euphrosine*, d'*Adrien*, et de tant d'autres beaux ouvrages. M. Méhul a succombé cette nuit à la longue et douloureuse maladie dont il était consumé. » Le *Journal général de France* disait : — « Une maladie douloureuse vient d'enlever aux arts, après plusieurs années de langueur, un de nos plus célèbres compositeurs, M. Méhul, membre de l'Institut et de la Légion d'honneur, et professeur de composition au Conservatoire, qui est mort hier à l'âge de 54 ans... L'énergie et l'élégance caractérisent le talent qui brille dans les ouvrages de M. Méhul. Il avait des connaissances en littérature et un goût fort délicat, et donnait d'excellens conseils aux auteurs. Il était estimé pour la droiture de son caractère, et recherché dans le monde à cause de l'élégance de ses manières et de l'agrément de son esprit. » Enfin, la *Gazette de France* s'exprimait ainsi : — « Les arts viennent de perdre le célèbre Méhul, qui a succombé la nuit dernière à une hydropisie de poitrine qui, depuis longtems, ne laissait plus aucun espoir à ses amis. Les obsèques seront célébrées lundi prochain dans l'église Saint-Vincent de Paul. Tout ce que Paris renferme d'artistes les plus distingués doit assister à son convoi. M. Herold, qui a obtenu ce soir un si beau succès dans l'opéra de *la Clochette*, était l'élève de ce grand maître, qui lui portait la plus vive affection[1]. »

c'était Méhul, dont les lâches qui l'ont poursuivi avec tant d'acharnement dans le *Journal de l'Empire* me permettront peut-être de dire un peu de bien actuellement qu'il est mort.»

[1] C'est justement à propos de *la Clochette* qu'un biographe d'Herold (B. Jouvin) a construit toute une petite légende, dans laquelle il raconte que Méhul, craintif pour son élève et anxieux du résultat de la première représentation, voulut être instruit, au cours de la soirée, de tous les incidents qui pourraient se produire, et qu'à cet effet des amis d'Herold se relayaient à son chevet, lui apportant à chaque instant des nouvelles du théâtre et d'un succès toujours grandissant. L'écrivain ajoute que lorsqu'il fut certain de ce succès, Méhul s'écria : *Je puis mourir, je laisse un musicien à la France*, et rendit le dernier soupir.» Trompé moi-même par un récit à ce point circonstancié et dont les détails

Paris fit à Méhul des funérailles dignes de lui. Le 20 octobre, à onze heures du matin, le service funèbre était célébré à l'église Saint-Vincent de Paul, située alors rue Montholon, entièrement tendue de noir pour la circonstance, et dans laquelle le corps avait été placé sur un catafalque très élevé, que surmontait un dais majestueux. « Les restes du célèbre compositeur, disait le *Journal du Commerce*, ont été transportés au cimetière du Père-Lachaise. Une députation de l'Institut, un grand nombre de compositeurs et de musiciens, plusieurs artistes du théâtre royal de l'Opéra-Comique et des autres théâtres, des hommes de lettres, des parens, des amis du défunt ont accompagné le corps de la rue Montholon à l'église Saint-Vincent de Paul. Les musiciens de la chapelle du roi, dont Méhul était le surintendant honoraire, y ont exécuté le *Requiem* de Jomelli, et n'ont chanté qu'en faux-bourdon le *Dies iræ*, au grand étonnement des assistans, qui avaient pensé que l'auteur de tant de compositions célèbres valait bien une messe en musique tout entière. Le cortège avait en tête le corps de musique de l'état-major de la garde nationale, dont M. Méhul était lieutenant; il a exécuté la marche funèbre de M. Gossec[1]. Après la cérémonie religieuse, le cortège s'est mis en marche pour le Mont-Louis, où le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts[2] et M. Bouilly ont prononcé chacun un discours sur la tombe de l'illustre mort[3]. Tous les amis des arts partagent vivement les regrets qu'ils ont exprimés. M. Méhul est du petit nombre

étaient si émouvants, j'eus le tort, et je m'en accuse, d'en reproduire les éléments dans un travail important sur *la Jeunesse d'Herold* (*Gazette musicale*, 1880). Or, je suis bien obligé de constater aujourd'hui que lorsque l'Opéra-Comique représenta pour la première fois *la Clochette*, le 18 octobre 1817, à neuf heures du soir, Méhul n'y pouvait plus prendre aucun intérêt, puisqu'il était mort le même jour, à six heures du matin.

[1] Des détachements de la garde nationale et de la garde royale, ainsi que la musique de cette dernière, escortaient aussi le convoi.

[2] Quatremère de Quincy.

[3] Le vieil ami de Méhul, Pradher, prononça aussi un discours sur sa tombe.

des hommes qui n'ont pas à redouter le jugement de la postérité. »

Ces regrets, on peut le dire, furent universels, et d'autant plus vifs que Méhul, mort avant le temps, tombait à un âge où l'homme de génie est en pleine possession de ses qualités. Dans la notice sur l'illustre maître dont il fit lecture à l'Académie des Beaux-Arts le 2 octobre 1819, Quatremère de Quincy constatait ce double fait, à l'aide de ce langage sentencieux, compassé et froidement imagé dont il avait le secret :

M. Méhul mourut le 18 octobre 1817, à cinquante-quatre ans. Ce coup, quoique prévu depuis longtemps, n'en fut pas moins douloureux pour la Muse lyrique, dont il rouvrit les blessures, encore saignantes des pertes successives de Grétry, de Martini, de Monsigny. Et ici quel surcroît de deuil pour elle ! car elle ne put s'empêcher de mettre au nombre des biens dont la privation lui étoit le plus sensible, les futurs chefs-d'œuvre qu'un destin jaloux venoit de lui enlever par cette mort prématurée. Les mêmes plaintes se firent entendre sur les scènes étrangères. L'Académie royale de Munich décerna à M. Méhul les honneurs d'un chant funèbre dans une de ses séances ; et, de toutes parts, un long concert de regrets accompagna et suivit ses funérailles.

Mais, parmi tous ces témoignages de douleur et d'admiration, pourrois-je ne pas citer de préférence la composition de cette messe de *Requiem*, qu'une sorte de pitié filiale inspira à M. Beaulieu, élève de M. Méhul, monument d'une tendresse religieuse, dont nous avons regretté que l'expression ne pût trouver place dans cette solennité académique ; noble et touchant hommage d'amour et de reconnaissance ! tribut vraiment flatteur, et que le cœur de celui auquel il s'adresse, eût choisi entre tous ! car quels présens valent ceux du cœur ? Et quelles fleurs plus dignes du talent, que celles qui sont les offrandes du sentiment ? Oui, les fleurs qu'il cueille, et que le temps ne flétrit jamais, sont les seules propres à s'enlacer avec les rameaux de la gloire, dans la couronne immortelle du génie [1].

[1] Beaulieu, qui avait obtenu en 1809 le grand prix de Rome, n'alla pourtant jamais en Italie. Mais de Niort, où il s'était fixé et marié, il n'en fit pas moins chaque année, à l'Académie des Beaux-Arts, les envois auxquels l'obligeaient les règlements du prix de Rome. « De plus, disait Fétis, après la mort de Méhul, Beaulieu composa une messe de *Requiem* en son honneur, qui fut aussi envoyée à l'Institut, et sur laquelle un rapport a été fait à l'Académie des Beaux-Arts.

Dans un espace de quatre années la France avait perdu, ainsi que Quatremère le fait remarquer, quatre de ses plus grands artistes : Grétry (24 septembre 1813), Martini (10 février 1816), Monsigny (14 janvier 1817) et Méhul. Nicolo ne devait pas tarder à les suivre (23 mars 1818), et de toute l'admirable génération des grands musiciens que la Révolution avait vus naître, il ne restait d'actif que Boieldieu. Cherubini, Catel, Lesueur se taisaient, tandis que Berton ne produisait plus que de loin en loin et comme par échappées. Mais Herold était debout déjà, Auber préludait à ses futurs succès, Halévy, qui venait de remporter le grand prix de Rome, se préparait à la lutte, et bientôt tout un groupe d'artistes nouveaux et vigoureux allait, sinon consoler le pays de pertes si graves et si douloureuses, du moins le rassurer sur l'avenir et lui prouver qu'il n'était pas encore complétement déshérité.

CHAPITRE XVIII.

Avant d'entreprendre l'étude synthétique du génie de Méhul qui doit terminer ce travail, il me faut rendre compte du sort qui accueillit son dernier ouvrage, *Valentine de Milan*, ouvrage posthume, qui fut représenté seulement cinq ans après sa mort.

Il y avait, au dire des contemporains, dix ou douze années que cet opéra languissait dans les cartons de l'Opéra-Comique, et l'on se demande comment ce théâtre avait pu négliger ainsi une œuvre importante signée d'un si grand nom, due à un artiste qui avait si largement contribué à sa fortune et pour lequel le public professait une admiration si profonde. « *Valentine de Milan*, disait à ce sujet un journal, est un opéra reçu depuis dix ans, et que des circonstances particulières n'ont pas permis de représenter plus tôt. Méhul pourtant, qui a composé la musique de cette importante production, est au premier rang des compositeurs dramatiques qui ont illustré notre scène lyrique. Il n'est point d'égards, de considérations et même de préférences dont Méhul ne fût digne de la part des sociétaires de l'Opéra-Comique ; néanmoins il est mort avant la représentation de son dernier ouvrage, auquel il attachait beaucoup de prix[1]. »

Le collaborateur de Méhul, Bouilly, qui avait écrit le piètre livret de *Valentine de Milan*, où l'histoire était traitée par lui avec une indépendance pleine de fantaisie, s'agi-

Le Constitutionnel, du 30 novembre 1822.

tait beaucoup pour en obtenir la représentation. Ses efforts pourtant restaient infructueux, et, après toute une série de démarches dont il n'avait pu tirer aucun résultat, il se décidait à écrire officiellement au Comité des artistes de l'Opéra-Comique, pour réclamer de lui la mise à l'étude d'un ouvrage sur lequel il fondait les plus grandes espérances[1]. Cette lettre ne suffit pas sans doute à lever tous les obstacles, à venir à bout de toutes les difficultés, car il fallut encore deux grandes années de réflexion à messieurs les sociétaires pour les décider enfin à s'occuper sérieusement d'une pièce dont en définitive le succès, qui les étonna peut-être, ne dut pas laisser que de leur être agréable.

Ce n'est donc que dans les derniers mois de 1822 que l'on vit commencer les études de *Valentine de Milan*, dont les rôles furent distribués à Huet, Darancourt, Desessarts, Leclerc, Alexis Dupont, à Mmes Paul et Desbrosses, et c'est seulement le 28 novembre de cette année qu'en put avoir lieu la première représentation. S'il faut en croire un chroniqueur, dont la sévérité est peut-être exagérée, cette soirée servit de prétexte à une petite mise en scène d'un genre particulier, dans laquelle il voit plutôt une sorte de charlatanisme intéressé qu'un hommage sincère rendu à la gloire et à la mémoire de Méhul. L'écrivain commence par apprécier l'œuvre de Bouilly avec une indulgence que celle-ci ne méritait guère et que ses confrères, les critiques contemporains, n'ont guère imitée :

Valentine de Milan a été l'héroïne d'un grand nombre de drames, de mélodrames et de tragédies. Ses amours, ses nombreux malheurs, sa sensibilité, ses vertus, son courage, ont été maintes fois mis à contribu-

[1] Cette lettre, datée du 30 août 1820, était ainsi analysée dans le Catalogue des autographes de M. de Soleinne : — « Aux membres du Comité de l'Opéra-Comique. Il leur demande de mettre en répétition *Valentine de Milan*, dont la musique est prête à mettre à la copie, d'après le manuscrit autographe de Méhul : « Je ne vois donc pas ce qui pourrait s'opposer à « ce que nous puissions vous et moi faire déposer par le public une nou- « velle couronne sur la tombe de celui qui vous fut si fidèlement attaché « et dont la mémoire nous est si chère à tous. »

tion par les auteurs dramatiques, mais presque toujours sans succès. Jeune encore, M Bouilly se prit aussi de passion pour la belle fille de Galéas ; mais, voyant que tous les théâtres étaient envahis par ses confrères, il se rejeta sur l'Opéra-Comique et composa pour Méhul un poème, dans lequel ce compositeur célèbre pût déployer toutes les ressources de sa brillante imagination. En véritable ami, M. Bouilly s'est entièrement sacrifié au musicien, ou plutôt il a travaillé dans le goût de l'époque à laquelle il vivait alors. Car, tout en partageant l'avis des critiques modernes, qui ont dit que sa pièce n'était qu'une suite d'invraisemblances, j'ajouterai qu'il y a quinze ou seize ans, époque de la réception de *Valentine de Milan*, ce drame aurait obtenu beaucoup plus de succès qu'aujourd'hui. Au théâtre comme en politique, les circonstances font tout...

Rien ne ressemble plus à un opéra italien que *Valentine de Milan*. Mais la délicieuse musique que Méhul a composée pour les paroles pouvait opérer un miracle, et faire écouter, dans un religieux silence, une pièce dix fois plus mauvaise que celle de M. Bouilly. Le charlatanisme employé par les comédiens, pour ajouter à l'éclat du triomphe qu'obtint encore après sa mort cet illustre compositeur, était inutile s'il n'était pas déplacé. Une circulaire avait été adressée aux auteurs et aux compositeurs ordinaires de Feydeau, afin qu'ils se trouvassent en costume (?) à la représentation de cette pièce ; les deux balcons leur avaient été destinés à cet effet. A la fin de l'ouvrage, le buste de Méhul fut apporté par les acteurs, couronné de fleurs et de lauriers, et, pour compléter la fête, des couplets de M. Bouilly furent chantés et répétés en chœur. Cette comédie, donnée par les sociétaires pour en imposer au public et gagner quelques bonnes recettes (car le désir de rendre hommage à la mémoire d'un homme justement célèbre doit être compté pour peu de chose dans cette circonstance), ne fit que peu d'effet. Si les administrateurs de Feydeau avaient eu l'intention de se montrer reconnaissans envers l'un des auteurs de leur fortune, le meilleur moyen de lui prouver leur bonne volonté, c'était de jouer sa pièce de son vivant. Quoi qu'il en soit, *Valentine* obtint, grâce au compositeur, un succès des plus honorables ; pour tout dire, en un mot, on y trouva Méhul entièrement digne de sa haute réputation. C'est à son neveu, M. Daussoigne, que l'on doit les changemens qu'il a été nécessaire de faire à la partition[1].

[1] Chaalons d'Argé : *Histoire critique et littéraire des théâtres de Paris* (année 1822, pp. 308-313).

Je rappellerai ici que les admirateurs de Méhul saisirent, avec beaucoup d'à-propos, l'occasion de la représentation de *Valentine de Milan* pour rendre à sa mémoire un hommage qui lui était bien dû. Voici ce que *le Miroir* disait à ce sujet dans son numéro du 28 novembre 1822 : — « La numis-

Le succès de *Valentine* fut en effet complet, et l'on peut croire qu'il y avait, dans l'accueil que lui fit le public, autre chose que de la reconnaissance pour le génie du grand homme qui n'était plus. Si l'ouvrage ne s'est pas maintenu au répertoire, il en faut chercher la raison dans le peu de valeur du poëme, construit avec une insigne maladresse et orné avec trop d'abondance des niaiseries solennelles que Bouilly ne manquait jamais de semer sur son passage. Il faut dire aussi que le sujet, sombre et mélodramatique, convenait peu au genre de l'Opéra-Comique ; mais par cela même il s'alliait assez heureusement au tempérament de Méhul, dont la partition, pour inégale qu'elle fût par la faute même du livret, contenait néanmoins des pages superbes et des morceaux de premier ordre. Castil-Blaze, qui faisait alors ses débuts de critique au *Journal des Débats*, et qui professa toujours pour l'auteur de *Joseph* une admi-

matique est destinée à perpétuer tout ce qui fut grand. Ses empreintes, que les siècles altèrent à peine, transportent à la postérité la plus reculée les images des hommes dont la mémoire mérite d'être conservée. Les héros de l'antiquité revivent dans les médailles que l'on trouve encore dans les entrailles de la terre. Décernées par la reconnaissance et l'amour des peuples, elles consacrent les vertus et le génie ; elles sont, pour ainsi dire, la monnaie de la gloire. La flatterie en a souvent accordé, de leur vivant même, aux mauvais rois ; l'admiration seule les frappe à la mémoire des grands artistes. Méhul était digne, par ses talens et son caractère, de partager avec les plus illustres compositeurs de notre époque l'hommage qu'on vient de lui rendre ; on a choisi pour faire paraître la médaille qui le représente le moment où l'un de ses ouvrages, qui n'avait pas encore vu le jour, va être entendu sur la scène qu'il a illustrée par de brillantes productions, rappeler ses anciens titres, et renouveler sa renommée... Les titres qu'il avait à l'admiration, à l'estime et à l'amitié sont plus que suffisans pour justifier la médaille qu'un jeune et habile artiste, M. Veyrat, vient d'exécuter en son honneur. La figure de Méhul est d'une extrême ressemblance ; sur le revers, ses principaux ouvrages sont inscrits autour d'une lyre qui rappelle son génie et entourés du laurier qui rappelle ses triomphes. Cette médaille, en bronze, se vendra aujourd'hui, jour de la première représentation de *Valentine de Milan*. Elle complétera la collection des hommes célèbres, et ne peut manquer d'avoir un grand succès, tant par le souvenir de celui qu'elle représente que par le talent de celui qui l'a exécutée. »

ration aussi profonde que raisonnée, rendait ainsi compte de la représentation de *Valentine de Milan* :

C'étoit jeudi dernier un jour de cérémonie pour Feydeau, cérémonie funèbre à la vérité, et qui a rappelé aux amateurs des arts la perte qu'ils ont faite depuis plusieurs années, perte dont on a déjà connu toute l'immensité. Ces honneurs solennels rendus à la mémoire d'un grand compositeur par ses nobles rivaux et ses dignes émules, ont quelque chose de touchant et d'inspirateur. L'assemblée passoit tour à tour du recueillement d'une attention profonde aux bruyans transports du plus vif enthousiasme. Plusieurs ne pouvoient retenir les larmes de la reconnoissance en écoutant cette *Valentine*, que l'illustre auteur d'*Euphrosine*, de *Joseph*, d'*Ariodant*, et de tant d'autres belles partitions, nous a léguée....

Cet opéra, qui n'est pas un cours d'histoire, est coupé d'une manière peu favorable pour la musique. Il offre néanmoins des tableaux imposans et un troisième acte plein d'intérêt. Il est du nombre de ceux qui exigeroient un plus grand cadre que le théâtre de l'Opéra-Comique. La musique est digne de son auteur. On a cependant pu remarquer qu'elle suit l'inégalité d'intérêt du poème. Le troisième acte est le meilleur en paroles comme en musique...

Valentine de Milan a de très grands rapports musicaux avec *Uthal*. Nous devons savoir gré à l'auteur d'avoir imité de belles choses qui lui appartenoient déjà, et qui se trouvent placées dans un opéra qui paroît éloigné pour toujours de la scène.

Le succès de *Valentine de Milan* a été constant et complet ; le vif intérêt qu'inspiroit la musique a dû faire supporter bien des scènes ennuyeuses et languissantes. Les auteurs ont été demandés ; Huet, qui avoit rempli le principal rôle avec beaucoup d'âme, de noblesse et d'intelligence, est venu annoncer, au milieu des bravos, que les paroles étoient de M. Bouilly, et la musique de feu Méhul, terminée par M. Daussoigne, neveu du compositeur[1]. Les applaudissemens ont redoublé ; on a jeté une couronne, qui a été déposée sur le buste de Méhul. Ponchard a chanté avec une expression aussi juste que touchante trois couplets dont voici le dernier...[2].

Castil-Blaze ne cite ici que quatre vers de ces couplets. Je vais les reproduire ici tous les trois, tels que Bouilly

[1] C'est Daussoigne, en effet, qui s'était chargé — et il le fit avec beau coup d'intelligence — de la mise au point de la partition et des remaniements qu'exige toujours la mise à la scène d'une œuvre aussi importante.

[2] *Journal des Débats*, du 2 décembre 1822.

les a placés à la fin du livret de *Valentine de Milan*, où il les faisait précéder de la note que voici : — « Couplets chantés par M. Ponchard, après la première représentation de cet ouvrage, au moment où l'on couronna le buste de Méhul, à la demande du public et de tous les compositeurs français qui s'étaient fait un devoir de se réunir à l'un des balcons de la salle. »

Air de Joseph : *A peine au sortir de l'enfance*, etc.

O toi qui dignement t'élèves
Au temple d'immortalité,
De tes rivaux, de tes élèves
Reçois ce tribut mérité !
Fidèles gardiens de ta gloire,
Nous unissons nos cœurs, nos chants,
Et pour honorer ta mémoire
Nous empruntons tes doux accents.

Chœur. — Oui, pour honorer, etc.

Qui jamais de la jalousie
Sut mieux exprimer les fureurs,
Les cris joyeux de la folie
Et la prière des pasteurs ?
Ta facile et brillante lyre
Variant ses tons, ses couleurs,
Souvent sait provoquer le rire,
Souvent nous arrache des pleurs.

Chœur. — Oui, tu sais provoquer, etc.

Aujourd'hui ton urne funèbre
S'ombrage d'un nouveau laurier :
Tu prouves que l'homme célèbre
Ne saurait mourir tout entier.
Ainsi des enfans du génie
Le nom n'est jamais oublié ;
Et celui de Méhul s'allie
Avec la gloire et l'amitié.

Chœur. — Oui, le nom de Méhul, etc. [1].

[1] Tandis qu'il faisait suivre son livret de cette... poésie, Bouilly le faisait précéder de la dédicace qu'on va lire. On me croira sans peine si je déclare

Valentine de Milan, grâce à sa valeur musicale, au nom de Méhul, et aussi à une interprétation excellente et remarquable sous tous les rapports, fournit une brillante série de représentations. Créée à la fin de 1822, elle tint le répertoire pendant tout le cours de l'année suivante et reparut encore sur l'affiche en 1824. Mais à partir de 1825, l'ouvrage est abandonné, et sa carrière semble terminée pour toujours. Je ne crois pas qu'il ait jamais été repris. Il n'en reste pas moins sinon absolument l'une des meilleures, du moins l'une des productions les plus intéressantes et les plus dignes d'attention qui soient sorties de la plume de Méhul.

que je reproduis l'une et l'autre non à cause de leur valeur littéraire, mais simplement à titre de petits documents historiques :

« *Aux mânes de Méhul.*

« Cet ouvrage fut l'objet de ta prédilection : tu mis un soin particulier à l'embellir des sons harmonieux de ta lyre immortelle. Te le dédier, c'est en quelque sorte te restituer ton bien.

« Il m'a produit à moi la plus douce récompense que je pusse ambitionner : celle de voir déposer sur ton image chérie le laurier que mérite le grand talent, et de rendre à ta mémoire cet hommage du cœur qu'on n'accorde qu'à l'homme de bien.

« Ta cendre, mon cher Méhul, a tressailli sans doute pendant la première représentation de notre *Valentine*. Parmi tous ceux de nos confrères qui composaient cette belle fête des arts, ton collaborateur et ton ami, caché sous ta brillante auréole, s'est rejoint à toi par la pensée, et s'est convaincu, plus que jamais, que la mort même ne peut séparer ceux qui pendant trente ans eurent la douce habitude de s'estimer et de se chérir.

« BOUILLY. »

Voici le titre exact du livret de *Valentine* : — « *Valentine de Milan*, drame lyrique en trois actes, paroles de J. N. Bouilly, musique posthume de Méhul, partition terminée par M. Daussoigne, représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre royal de l'Opéra-Comique, le 28 novembre 1822. » (Paris, Mme Huet, 1823, in-8°.)

CHAPITRE XIX.

Je crois avoir suffisamment fait connaître, au cours de cette étude, les tendances artistiques de Méhul, la nature de son génie, les rares facultés dont il a fait preuve dans sa glorieuse carrière, le rôle enfin qu'il a joué dans cette période féconde et brillante de l'histoire de l'art national qui s'étend de 1790 à 1815. Musicien dramatique et scénique avant tout, tempérament passionné, pathétique et plein de puissance, artiste étonnamment fécond et merveilleusement doué, il n'a pourtant pas complètement emprisonné son génie dans la forme théâtrale, et il s'est exercé tour à tour dans les genres les plus divers. Musique religieuse, symphonie, cantates, chants patriotiques ou guerriers, mélodies vocales, il a touché à tout, et s'il n'a pas partout et toujours réussi, il a laissé sur chacune de ses œuvres la vive empreinte de sa main puissante et la trace d'un souffle vraiment créateur. On a peine à croire qu'un homme mort à cinquante-quatre ans, et dont le faible état de santé exigea toujours d'infinis ménagements, ait pu écrire l'énorme quantité de musique qu'il a laissée derrière lui, c'est-à-dire une quarantaine d'ouvrages dramatiques, tant opéras que ballets, plusieurs symphonies, quelques œuvres de musique religieuse, près de vingt cantates, dont certaines prenaient les proportions d'un opéra, un grand nombre de morceaux détachés de chant, des sonates de piano, etc., sans compter les œuvres de jeunesse dont il dédaigna de faire usage et celles, nombreuses et fort importantes, qu'une mort prématurée l'empêcha de livrer au public.

Si Méhul n'est pas le plus grand de nos musiciens (et je ne vois pas trop lequel on pourrait mettre au-dessus de lui), il est du moins l'un des plus grands, et assurément, en même temps que l'un des plus originaux, celui qui résume le mieux le génie français, ce génie fait de clarté, de concision vigoureuse, d'élégance et de beau langage. S'il fut parfois inégal, s'il ne s'éleva pas toujours et constamment à la même hauteur — et quel artiste n'a pas ses défaillances? — la faute en est moins à lui qu'aux circonstances, surtout aux écarts et aux faiblesses de collaborateurs envers lesquels il usait d'une indulgence trop facile. Mais jusque dans ses œuvres les moins achevées on était sûr de rencontrer des pages qui provoquaient l'enthousiasme, et lorsqu'il se montrait digne de lui-même il enfantait des chefs-d'œuvre et signait ces merveilles qui ont nom *Adrien, Euphrosine et Coradin, Stratonice, Ariodant, Uthal, Joseph*... Comme tous les maîtres, comme tous ceux que la gloire a marqués au front et qui ne passent sur cette terre que pour y conquérir l'immortalité, Méhul a joui de ce rare privilège d'exciter parallèlement l'admiration inconsciente de la foule et celle, plus raisonnée, des artistes que leurs études, leur éducation spéciale, leur expérience personnelle, mettaient à même de le bien comprendre et de l'apprécier à sa véritable valeur. La masse du public éprouvait la puissance de l'*effet* ; les auditeurs éclairés découvraient la *cause*, et n'en étaient que plus portés à admirer la vigueur d'un génie qui savait, par des moyens infaillibles, remuer la foule jusque dans ses entrailles, faire naître l'émotion dans tous les cœurs et arracher des larmes aux yeux les plus rebelles.

Il me semble précisément qu'on ne saurait lire sans quelque intérêt les jugements qui ont été portés sur un tel artiste par quelques-uns de ses pairs, par des musiciens illustres, et surtout par ceux qui ont été ses contemporains, ceux qui, ayant pu le suivre attentivement et de près dans les différentes phases de sa carrière, le côtoyant d'ailleurs dans la vie, sachant l'homme autant que l'artiste, le con-

naissaient étroitement et pouvaient particulièrement l'apprécier. Je vais donc reproduire ici les réflexions que le génie de Méhul a inspirées à certains de ses confrères, et je commencerai par ces lignes inédites de Cherubini, qui dans leur froideur apparente font d'autant plus ressortir les remarquables facultés que Méhul avait reçues de la nature et l'heureux usage qu'il en sut faire[1] :

... Quant à son talent, il faut convenir que la nature l'avait bien partagé. Secondé par ses heureuses dispositions, profitant avec fruit des exemples des grands maîtres, travaillant avec une constance que l'ambition de se distinguer soutenait, on peut dire que Méhul s'est, en quelque sorte, formé lui-même, car les leçons qu'on lui avait données, soit dans son pays, soit à son arrivée à Paris, n'étaient ni par leur nature, ni par le court espace de tems qu'elles ont duré, assez suffisantes pour développer les moyens qu'il a déployés par la suite. Son style était large et clair, tendant plutôt vers les expressions fortes que vers celles qui ne demandent que de la grâce et de la douceur ; c'était plutôt le Michel-Ange que le Raphaël de la musique. C'est par cette raison que ses compositions manquent généralement de légèreté, d'élégance et de grâce, surtout dans le genre comique, pour lequel son style était moins porté que pour le genre sérieux. Quoique cela, ses morceaux sont d'une contexture et d'une coupe dramatique toujours bien conçues, et ses accompagnemens distribués avec esprit et avec effet. Sa carrière musicale, commencée l'année 1782, dont on peut fixer l'espace à trente-quatre années, a été glorieusement remplie par Méhul, soit par 29 opéras représentés, soit par une foule d'autres ouvrages qui n'offrent pas à la vérité le même degré d'intérêt, tels que la musique de ballets, des symphonies, des cantates et autres pièces fugitives, mais qui ne laissent pourtant pas de concourir à étendre la réputation d'un compositeur. Si tous ses ouvrages dramatiques n'ont pas réussi, ce n'est pas à son talent qu'on doit l'attribuer, mais à la nature du poème, car il est bien rare qu'un compositeur qui a des idées, qui a du tact, et qui sait bien manier son art, se trompe lorsque l'auteur du poème ne se sera pas trompé. De tous les tems, en France, le sort du musicien a dépendu du poète, et un excellent poème soutiendra une musique médiocre, tandis qu'une musique très belle ne fera jamais réussir un mauvais poème.

Dans sa forme un peu austère, un peu rigide peut-être,

[1] Ces lignes sont extraites de la notice manuscrite de Cherubini sur Méhul, dont j'ai cité, à plusieurs reprises, des fragments si intéressants.

ce jugement de Cherubini sur Méhul peut cependant passer pour un éloge considérable, étant données la réserve ordinaire et les habitudes discrètes de son auteur. Avec Berton, autrement expansif de sa nature, très ardent et toujours plein d'enthousiasme, nous allons voir la louange prendre les couleurs les plus vives et le caractère le plus accentué. C'est dans sa fameuse brochure : *Épître à un célèbre compositeur français*, écrite en haine de Rossini et adressée à Boieldieu, que Berton parlait ainsi de son vieil ami Méhul :

... Méhul, nourri à l'école de Gluck, a fait plusieurs chefs-d'œuvre dans le genre tragique... Possédant à fond tous les secrets de son art, quoique la nature de son talent ne semblât pas l'appeler à traiter le comique, il composa cependant plusieurs ouvrages en ce genre ; il y réussit plusieurs fois, mais son esprit, son beau talent, furent seuls de la partie. Son génie dans la comédie lyrique se trouvait à l'étroit par les convenances du genre ; il fallait à l'imagination de Méhul un champ plus vaste à parcourir ; les grandes passions, les caractères prononcés, violens, étaient les domaines de son talent. Son cachet est gravé tout entier dans le beau duo d'*Euphrosine*. Toutes les hautes qualités qui peuvent constituer une grande réputation s'y trouvèrent réunies ; la nouveauté de la transition qui vient faire explosion à la fin de ce morceau est d'un effet surprenant et admirablement bien placée. Mais, hélas ! comme on abuse des meilleures choses, de froids imitateurs, croyant apparemment être aussi des Méhuls, se sont crus obligés de ne plus terminer un morceau de musique, fût-ce même une tendre romance, sans y introduire, avant la conclusion, une transition, une modulation extraordinaire !

Euphrosine, *Stratonice*, *Mélidore*, *l'Irato*, *une Folie*, *Joseph*, *Uthal*, etc., etc., sont tous des ouvrages qui renferment des beautés de l'ordre le plus élevé. C'est principalement dans les deux premiers que Méhul s'est montré le plus observateur des lois de l'*unité ;* c'est à cette religieuse fidélité qu'il a dû d'y être plus simple, plus concis que dans ceux qui leur ont succédé. Mais je dois à la gloire de ce grand artiste, au caractère de mon confrère, de mon ami de dire que, si, dans ses autres productions, il a quelquefois eu la faiblesse de sacrifier à la manie du jour, cette faiblesse n'a eu d'autre source qu'un excès de modestie. Méhul s'était persuadé qu'on pouvait faire mieux qu'*Euphrosine* et que *Stratonice :* Méhul est resté seul en France dans cette opinion [1].

[1] *Épître à un célèbre compositeur français*, pp. 28-30.

Lesueur ne se montrait pas moins enthousiaste du génie de Méhul lorsque, du vivant même de celui-ci, il écrivait ce qui suit dans sa fameuse *Lettre à Guillard*, qui est une éclatante déclaration de principes formulée par l'auteur des *Bardes*. Voici comment, en 1801, Lesueur déplorait que Méhul ne fut pas appelé à se produire de nouveau à l'Opéra après y avoir fait représenter *Adrien*, après avoir donné au théâtre Favart tant et de si incontestables preuves de la puissance de son génie dramatique :

Comment, disait-il, comment se fait-il que Méhul, qui depuis dix ans parcourt une carrière si brillante, comment se fait-il que l'auteur de *Stratonice*, d'*Euphrosine et Coradin*, du magnifique finale de *Phrosine et Mélidore*, de l'opéra d'*Ariodant*, comment se fait-il que le compositeur qui, au Grand-Opéra même, a fait entendre l'opéra d'*Adrien*, dont on cite principalement, et avec juste raison, des chœurs si beaux et si fortement dramatiques, comment se fait-il, disons-nous, qu'il soit à peine parvenu à y faire représenter deux ouvrages? Comment ce grand compositeur n'est-il pas chargé non plus [ainsi que Cherubini] par le théâtre des Arts lui-même de composer pour ce spectacle, où son talent l'appelle ? [1].

[1] C'est dans cette étonnante *Lettre à Gaillard* que Lesueur, qu'on n'accusera pas sans doute d'être un faiseur de *ponts-neufs*, posait des principes que Méhul n'eût assurément pas désavoués et que nos ultra-wagnériens feraient bien de méditer quelque peu, venant d'un tel artiste. La citation est un peu longue ; on me la pardonnera en faveur de son objet :

« L'école italienne ! l'école italienne !... Gluck lui-même a le plus souvent écrit ses tragédies si fortement dramatiques, avec l'ordre et l'attrait de cette école. L'école italienne, disons-nous ! Elle répandra sa mélodie, son charme irrésistible, son attrait tout-puissant sur le nerf et l'énergie des musiques allemandes, et sur la majesté solennelle des morceaux d'ensemble français. Soyons dramatiques, mais soyons dramatiques *avec de la bonne musique*... Sans doute il faut être dramatique et théâtral, mais il faut l'être *avec toute la mélodie d'une excellente école;* sans doute l'élève en composition dramatique doit apprendre à imiter la nature, mais avec la nature de son art. Accuser alors la musique de ne point assez ressembler à la déclamation, qui elle-même est un art particulier, *c'est accuser la musique d'être de la musique, c'est accuser une langue d'être une langue*. Qu'on déclame le récitatif, c'est au mieux; mais déclamer les airs? mais déclamer les chœurs? *Le rythme et la mesure périodique doivent s'y montrer*... La déclamation alors, qui ne veut ni rythme ni mesure périodique, détruirait tout le prestige mélodieux, et par conséquent toute la puissance de a

Enfin, Berlioz lui-même, qui, on le sait, n'était pas tendre aux artistes français, Berlioz fait ressortir d'une façon lumineuse les hautes et nobles qualités qui distinguaient le génie essentiellement dramatique de Méhul. S'il fait quelques réserves, — qui ne me semblent pas d'ailleurs absolument justifiées, car ce n'est pas du même côté que lui que je porterais le blâme, — on va voir avec quelle sympathie véritable, avec quel respect sincère et profond il parle de celui qu'il considère comme un des plus grands maîtres de la scène française.

Voici comment l'auteur de *l'Enfance du Christ* et des *Troyens* parle de l'auteur de *Joseph* et d'*Euphrosine* :

... Son système en musique, si tant est que l'on puisse appeler système une doctrine semblable, était le système du gros bon sens, si dédaigné aujourd'hui. Il croyait que la musique de théâtre, ou toute autre destinée à être unie à des paroles, doit offrir une corrélation directe avec les sentiments exprimés par ces paroles ; qu'elle doit même quelquefois, lorsque cela est amené sans effort et sans nuire à la mélodie, chercher à reproduire l'accent de voix, l'accent déclamatoire, si l'on peut ainsi dire, que certaines phrases, que certains mots appellent, et que l'on sent être celui de la nature ; il croyait qu'une *interrogation*, par exemple, ne peut se chanter sur la même disposition de notes qu'une *affirmation ;* il croyait que pour certains élans du cœur humain il y a des accents mélodiques spéciaux qui seuls les expriment dans toute leur vérité, et qu'il faut à tout prix trouver, sous peine d'être faux, inexpressif, froid, et de ne point atteindre le but suprême de l'art. Il ne doutait point non plus que, pour la musique vraiment dramatique, quand l'intérêt d'une situation mérite de tels sacrifices, entre un joli effet musical étranger à l'accent scénique ou au caractère des personnages, et une série d'accents vrais, mais non provocateurs d'un frivole plaisir, il n'y a point à hésiter. Il était persuadé que l'expression musicale est une fleur suave, délicate et rare, d'un parfum exquis, qui ne fleurit point sans culture et qu'on flétrit d'un souffle ; qu'elle ne réside pas dans la mélodie seulement, mais que tout concourt à la faire naître ou à la détruire : la mélodie, l'harmonie,

musique théâtrale... Attachons-nous donc à ce qui fait *l'essence de cet art*, à la mélodie, puis à la mélodie, et toujours à la mélodie expressive et dramatique. »

Et voilà, du coup, nos wagnériens obligés de jeter l'anathème sur Lesueur !

les modulations, le rhythme, l'instrumentation, le choix des registres graves ou aigus des voix et des instruments, le degré de vitesse ou de lenteur de l'exécution, et les diverses nuances de force dans l'émission du son. Il savait qu'on peut se montrer musicien savant ou brillant et être entièrement dépourvu du sentiment de l'expression ; qu'on peut posséder, au contraire, au plus haut degré ce sentiment et n'avoir qu'une valeur musicale fort médiocre ; que les vrais maîtres de l'art dramatique ont toujours été doués plus ou moins de qualités très musicales unies au sentiment de l'expression.

Méhul n'était imbu des préjugés d'aucun de ses contemporains, à l'égard de certains moyens de l'art qu'il employait habituellement lorsqu'il les jugeait convenables, et que les routiniers veulent proscrire en tout cas. Il était donc réellement et tout à fait de l'école de Gluck ; mais son style, plus châtié, plus poli, plus académique que celui du maître allemand, était aussi bien moins grandiose, moins saisissant, moins *âpre au cœur ;* on y trouve bien moins de ces éclairs immenses qui illuminent les profondeurs de l'âme. Puis, si j'ose l'avouer, Méhul me semble un peu sobre d'idées ; il faisait de la musique excellente, vraie, agréable, belle, émouvante, mais sage jusqu'au rigorisme. Sa muse possède l'intelligence, l'esprit, le cœur et la beauté ; mais elle garde des allures de ménagère, sa robe grise manque d'ampleur, elle adore la sainte économie.

C'est ainsi que dans *Joseph* et dans *Valentine de Milan* la simplicité est poussée jusqu'à des limites qu'il est dangereux de tant approcher. Dans *Joseph* aussi, comme dans la plupart de ses autres partitions, l'orchestre est traité avec un tact parfait, un bon sens extrêmement respectable ; pas un instrument n'y est de trop, aucun ne laisse entendre une note déplacée : mais ce même orchestre, dans sa sobriété savante, manque de coloris, d'énergie même, de mouvement, de ce je ne sais quoi qui fait la vie. Sans ajouter un seul instrument à ceux que Méhul employa, il y avait moyen, je le crois, de donner à leur ensemble les qualités qu'on regrette de ne pas y trouver. J'ai hâte d'ajouter que ce défaut, s'il est réel, me paraît mille fois préférable à l'abominable et repoussant travers qu'il faut renoncer à corriger chez la plupart des compositeurs dramatiques modernes, et grâce auquel l'art de l'instrumentation fait trop souvent place, dans les orchestres de théâtre, à des bruits grossiers et ridicules, grossièrement et ridiculement placés, ennemis de l'expression et de l'harmonie, exterminateurs des voix et de la mélodie, propres seulement à marquer davantage des rhythmes d'une vulgarité déplorable, destructeurs même de l'énergie, malgré leur violence ; car l'énergie du son n'est que relative, et ne résulte que des contrastes habilement ménagés ; bruits qui n'ont rien de musical, qui sont une critique permanente de l'intelligence et du goût du public capable de les supporter, et qui ont enfin rendu nos

orchestres de théâtre les émules de ceux que font entendre dans les foires de village les saltimbanques et les marchands d'orviétan [1].

Cherubini, Berton, Lesueur, Berlioz, voilà certes d'éclatants témoignages en faveur du génie de Méhul. Boieldieu, lui aussi, était au nombre de ses fervents, et l'on a vu quelle admiration profonde Herold nourrissait pour celui dont il se montrait justement fier d'être l'élève. En Allemagne, Weber et Spohr ne dissimulaient pas davantage le respect et la sympathie que leur inspiraient les œuvres d'un maître qui excitait en eux la plus sincère et la plus vive émotion. Quant au public, quant aux contemporains de Méhul, il suffit de parcourir les journaux et les recueils qui rendaient compte de la représentation de ses ouvrages pour se faire une idée de l'enchantement que ceux-ci produisaient sur la foule, de la puissance qu'exerçait sur tous ce grand nom de Méhul, si universellement admiré et respecté. Il y a, véritablement, quelque chose de touchant dans l'hommage qui ne cessait de lui être rendu, dans les égards dont on l'entourait constamment, même au milieu des circonstances les moins propices, alors que la fortune semblait le moins lui sourire. Jamais artiste ne fut accueilli avec plus de faveur, plus de reconnaissance, pourrait-on dire, et dans l'histoire de notre musique dramatique, je n'en connais que deux qui aient obtenu de tels éloges, qui aient à ce point recueilli l'unanimité des suffrages : Grétry et Boieldieu. Encore doit-on dire de Méhul que, débutant par ce coup de foudre d'*Euphrosine et Coradin*, il se vit, du premier coup, classé au rang des maîtres, placé presque en dehors de la discussion et, à peine âgé de vingt-sept ans, entouré d'une auréole de gloire et l'objet d'une célébrité qui ne s'acquiert d'ordinaire que par une longue suite d'efforts et de succès. Il entra réellement dans la carrière en triomphateur. Par malheur, ses œuvres ne lui ont pas survécu, parce que, trop peu soucieux de la valeur des poëmes

[1] *Les Soirées de l'orchestre*, pp. 398-400.

qu'il mettait en musique, la représentation de ces œuvres est devenue presque impossible aujourd'hui. Et encore ici faut-il remarquer que la beauté surprenante de la musique de *Joseph*, seule épave échappée au naufrage général, a fait passer condamnation sur les imperfections du livret, et que ce seul chef-d'œuvre suffit à justifier, aux yeux du public actuel, l'immense renommée qui s'est attachée au nom de ce maître enchanteur.

Et si le génie de l'artiste était lumineux et magnifique, le caractère de l'homme n'était pas moins digne de respect, et ne commandait pas moins l'estime et l'affection. Le public, qui ne s'y trompe pas, et qui, tout en subissant les effets de certains charlatanismes, sait très bien accorder ses sympathies les plus vives à ceux qui les méritent le mieux, à ceux qui ne comptent que sur leur talent pour les obtenir, le public savait gré à Méhul de la rectitude et de la noblesse de sa conduite, de la simplicité et de l'austérité de son caractère. On pardonne aisément au génie certains écarts, certaines faiblesses, voire certaines excentricités ; mais on l'aime mieux encore lorsqu'aux grandes facultés qui le constituent il joint de hautes qualités morales : le respect de soi-même, le sentiment exact de sa valeur absolue et relative, le souci de sa dignité et par conséquent l'honnêteté dans ses rapports avec le public. Ces qualités étaient précisément celles de Méhul, dont le caractère a été ainsi retracé, non sans bonheur, par un homme qui le connaissait bien, son élève Auguste Blondeau, auquel son enseignement et ses soins avaient valu le grand prix de Rome en 1808 :

Méhul, doué d'un esprit élevé, cultivé, d'une sensibilité profonde, quelque peu mélancolique, portait dans toute sa personne et dans ses habitudes cette nuance qui, sans être précisément la tristesse, en est cependant plus proche que de la gaîté, et annonce que l'âme, sans cesse active, est constamment préoccupée de quelque émotion tendre et sérieuse à la fois. Sa parole était claire, sonore, discrète, sa conversation était calme, spirituelle, son enseignement était lucide, concis, positif, *la lumière même*. La rectitude, la pureté étaient ses principes dominants, ce que l'on peut reconnaître dans ses belles partitions, comme dans ses écrits, dont aucun malheureusement n'a vu le grand

jour de l'impression[1]. Il était d'un facile accès, bon et obligeant; il encourageait les talents naissants et ne leur refusait ni ses conseils, ni son appui. D'une probité sévère, d'une délicatesse éprouvée, l'envie ne troubla jamais son repos, et sa parole comme son jugement étaient également équitables à l'égard des œuvres des nombreux émules que lui donna son siècle, et au milieu desquels il acquit par ses ouvrages une si vaste et si juste célébrité[2].

Le caractère de Méhul était en effet plein de générosité, de noblesse et de bonté. Une probité austère, une honnêteté scrupuleuse, une délicatesse exquise s'alliaient chez lui aux sentiments les plus tendres, à une rare chaleur de cœur, au désir toujours ardent de faire le bien et d'aider son prochain. Plein d'affection pour ses élèves, de dévouement pour ses amis, de déférence pour tous, il n'attendait même pas qu'on sollicitât son crédit, et s'employait spontanément en faveur de ceux à qui il pouvait être utile. Monsigny, dont il semblait s'être donné la tâche de protéger la vieillesse, lui dut de voir ses derniers jours à l'abri du besoin; il fut un de ceux qui facilitèrent à Boieldieu ses

[1] Ceci est une erreur. Les rares écrits de Méhul, qui se bornent à quelques rapports officiels, lus à l'Institut, ont été insérés soit dans le *Moniteur*, soit dans le *Magasin encyclopédique*.

[2] Auguste-L. Blondeau: *Histoire de la musique moderne*, T. II, pp. 216-217. — De son côté, Arnault, l'un des premiers collaborateurs de Méhul, a rendu ainsi hommage à son caractère: — « Non moins favorisé par la nature en ce qui regarde le cœur qu'en ce qui tient au génie, Méhul avait un caractère élevé comme son talent, caractère formé d'une sensibilité profonde, alliée à une grande énergie et à la plus sévère intégrité. Son âme, à la fois tendre et forte, était ouverte à toutes les passions, et les combattait toutes, hors celle de la gloire. De là, dans toutes les manières de Méhul, une certaine austérité qui n'était pas sans grâce. La générosité fut habitude en lui. S'il s'agissait d'un autre, je chercherais dans sa vie quelques traits pour le prouver; quant à lui, je n'en connais qu'une preuve, c'est sa vie tout entière. Ajoutez à ces qualités une imagination ardente et cependant un esprit juste et délié, le jugement le plus sain, la pénétration la plus profonde, un goût délicat en tout, joints à une élocution aussi correcte que facile, et enfin un talent particulier pour jeter de l'intérêt dans tous les genres de conversations, et vous aurez à peu près une idée de ce que fut Méhul, l'un des hommes les plus attachants que j'aie rencontrés. » (*Œuvres* d'Arnault, T. V, p. 461.)

premiers pas dans la carrière; Plantade put lui être reconnaissant de la situation qu'il lui fit acquérir ; ses élèves Dugazon, Herold, Beaulieu, Blondeau, étaient l'objet de ses soins constants ; enfin tous ceux qui l'approchaient étaient à même d'éprouver la solidité de ses relations, d'apprécier les effets de l'aide bienfaisante qu'il accordait toujours à qui s'en montrait digne.

Il y a pourtant une ombre légère à ce tableau, et que je ne saurais dissimuler. Dans le portrait touchant qu'il a tracé de son maître, Blondeau a commis une erreur qu'il importe de relever, en disant que « l'envie ne troubla jamais son repos ». Or, pour quiconque a étudié le grand homme, ce ne saurait être un mystère que le sentiment fâcheux qu'il éprouvait tout d'abord en présence du succès d'un de ses confrères. Méhul était ombrageux, Méhul était ambitieux, il avait soif de gloire, comme il le disait lui-même, et il lui semblait peut-être qu'on lui volait une partie de la sienne lorsqu'on excitait les applaudissements du public. Quelque singulière que puisse paraître cette faiblesse chez un artiste d'un tel génie et d'une trempe aussi vigoureuse, le fait est absolument constant, et on peut le dévoiler d'autant plus volontiers que Méhul s'en accusait lui-même avec une franchise qui l'honore et qui peut facilement lui faire accorder son pardon. Entre autres témoignages relatifs à ce sujet, je citerai les lignes suivantes de Charles Maurice, que son admiration pour le maître garantit de toute suspicion de mensonge ou d'injustice en cette circonstance : — « Le compositeur de tant de génie et d'un caractère si recommandable, dit-il, celui qui a trouvé *Joseph* et *l'Irato*, ces deux extrêmes d'une beauté si rare, Méhul, dînant aujourd'hui chez M. Saint-Prix[1], nous a donné un exemple de sincérité qui lui fait le plus grand honneur. On causait des faiblesses humaines. — *Il en est une*, dit-il, *dont je ne saurais me défendre et que je combats vainement. Je ne crois pas être envieux, et pourtant les succès des autres me font mal;*

[1] L'artiste célèbre de la Comédie-Française.

je l'avoue, pour l'expier en le disant. Cette preuve d'abnégation, cette franchise d'un homme à ce point supérieur, nous ont fort touchés, et pour y répondre par une douce espérance, sur la spirituelle proposition de M. Saint-Prix, nous avons porté ce toast général : *Au prochain chef-d'œuvre que nous donnera Méhul!* »[1].

Ce n'était pas là le seul travers du caractère d'ailleurs si loyal et si chevaleresque de Méhul. Chose étrange ! et que j'ai eu déjà l'occasion de faire remarquer : ce musicien d'un génie si incontesté, cet artiste si fêté, si choyé, si gâté par le public, et qui, s'il ne fut pas toujours également heureux dans les manifestations de son talent, se vit du moins toujours entouré du respect et de l'admiration de tous, Méhul, enfin, se croyait et se disait l'objet d'une sorte de conspiration occulte ourdie contre sa gloire et ses succès ! Inquiet, méfiant, ombrageux à l'excès, il se voyait sans cesse en butte à de sourdes inimitiés, environné d'êtres qui ne songeaient qu'à lui nuire, et victime de je ne sais quelles machinations sournoisement organisées contre son repos et son bonheur ! Il se rendait ainsi malheureux à plaisir, et l'on peut bien dire que c'est lui-même qui conspirait contre sa tranquillité, empoisonnant par d'injustes soupçons, par des craintes chimériques, les satisfactions les plus légitimes, les plus nobles jouissances qu'il pût éprouver[2].

De tout cela pourtant il était le seul à souffrir, et l'on ne

[1] *Histoire anecdotique du Théâtre et de la Littérature*, T. I, p. 191.

[2] « Fatalement doué de cette disposition mélancolique qui est la couronne d'épines du génie, il voyait des ennemis dans ses rivaux et transformait en complots de la haine les brigues de la concurrence. La finesse de son tact, la délicatesse de son goût, n'empêchaient pas qu'il ne se méprît très souvent au choix des ouvrages qu'on venait lui proposer pour la scène, et, soit que la faiblesse du poème glaçât l'imagination du compositeur, soit qu'elle enchaînât l'applaudissement aux mains des spectateurs, un demi-succès faisait vibrer au cœur de Méhul une note aussi douloureuse qu'aurait pu faire la chute la plus complète. Alors, il souffrait en silence, mais loin d'en moins souffrir, la contrainte qu'il s'imposait pour dissimuler sa blessure ne servait qu'à l'envenimer encore. » — (VIEILLARD : *Méhul, sa vie et ses œuvres*, p. 27.)

saurait lui tenir rigueur à ce sujet, car les défauts qui ne nuisent qu'à celui qui les possède sont en quelque sorte des défauts négatifs.

Il n'en reste pas moins que Méhul était le meilleur des hommes, le plus sûr des amis, et qu'à ce double titre, sans parler de son génie, il se voyait recherché par tous ceux qui étaient à même de le bien connaître, d'apprécier sa haute valeur morale et ses rares facultés intellectuelles. C'est qu'aussi il ne se contentait pas d'être un grand artiste. Homme du monde, homme de goût, esprit cultivé, causeur charmant et d'une originalité piquante bien que sa conversation fût sans apprêt et sans ambition, le fils de l'humble aubergiste de Givet apportait dans la société la plus choisie les qualités à la fois solides et brillantes qui excitent la sympathie, commandent le respect, forcent l'attention et font naître le désir d'une plus étroite intimité. Joignant à ces qualités les dons extérieurs les plus heureux, bien pris dans sa taille plutôt petite qu'élevée, avec des manières d'une cordialité séduisante, son regard clair et profond, son sourire plein de grâce, l'aisance de sa personne, sa parole grave et harmonieuse, la facilité de son élocution, la variété de ses connaissances, en faisaient un des êtres les plus accomplis qui se puissent imaginer.

Aussi peut-on dire qu'il était aimé de quiconque pouvait l'approcher, exerçant sur tous, d'une façon toute naturelle et par le seul fait d'une supériorité qui s'imposait d'elle-même, un ascendant irrésistible et comme une sorte de fascination affectueuse. Ses collaborateurs, ses confrères, ses élèves, les artistes qui étaient chargés d'interpréter ses œuvres, tous subissaient cet ascendant, cette fascination, et tous lui témoignaient, en retour de la bonté, de la sollicitude qu'il prodiguait autour de lui, le plus vif, le plus profond et le plus sincère attachement.

Dans la première partie de cette étude, j'ai donné un aperçu des relations établies et entretenues par Méhul à l'époque de la Révolution et surtout du Directoire, c'est-à-dire aux plus belles années de sa jeunesse active, brillante

et glorieuse, j'ai fait connaître quelques-uns des salons qu'il fréquentait particulièrement, où il était constamment appelé, recherché, désiré. On a peine à comprendre, répandu comme il l'était alors et dans le monde officiel, et dans le monde artiste, et même dans le monde frivole, comment il pouvait concilier les soins que réclamaient ces nombreuses relations avec les obligations, autrement absorbantes, que lui imposaient son travail et l'exercice de sa profession. Aussi paraît-il avoir renoncé d'assez bonne heure, et sans regrets bien vifs, à cette partie un peu factice de l'existence d'un artiste, remplaçant par la méditation, par la rêverie à laquelle il était naturellement enclin, des distractions et des plaisirs superficiels qui ne convenaient que médiocrement à son caractère studieux, mélancolique et réfléchi. Devenu un peu sombre une fois la première jeunesse passée, obligé d'ailleurs par l'état de sa santé à une vie aussi retirée que le lui permettaient ses occupations et ses travaux, il se dégagea peu à peu de ses attaches mondaines, et bientôt ne resta plus guère fidèle qu'à un seul salon; mais celui-là, qu'il ne cessa de fréquenter jusqu'à ses derniers jours, avait pour lui un attrait invincible : c'était celui du grand violoniste Rodolphe Kreutzer, comme lui compositeur dramatique et qui plus tard fut chef d'orchestre de l'Opéra. Méhul était attiré là non-seulement par son amitié pour Rodolphe et pour son frère Auguste, mais aussi par la grâce séduisante de Mme Kreutzer, femme extrêmement distinguée, douée d'un esprit très fin, d'un sens artistique exquis, et qui lui témoignait une inappréciable affection. On a pu voir, par les lettres qu'il adressait à cette femme charmante au cours de son voyage dans le Midi, peu de temps avant sa mort, si Méhul lui rendait cette affection.

C'est dans ce salon très élégant et très artiste de la rue de Provence, où la joie à son arrivée se peignait sur tous les visages, où ses jours de visite étaient de véritables jours de fête, que Méhul aimait à revenir sans cesse, sachant y trouver, avec des hôtes pour lui pleins de prévenances, d'attentions et de cordialité, quelques bons et solides amis,

d'excellents camarades, qu'il était toujours heureux de revoir et pour qui sa présence était un bonheur. Vieillard, qui lui-même à cette époque était un des habitués de ce salon, a consigné à son sujet quelques souvenirs intéressants:

La maison de Kreutzer, dit-il, était un vrai sanctuaire de l'art. A l'Opéra-Comique, les deux grands succès de *Lodoïska* et de *Paul et Virginie;* à l'Opéra, *Astyanax, la Mort d'Abel* et *Aristippe* avaient donné à Kreutzer un rang très distingué parmi les compositeurs français. Premier violon [solo] à l'Opéra, parmi ses contemporains Rode et Baillot pouvaient seuls être placés sur la même ligne que lui. Son frère et son élève, Auguste, promettait d'être son digne successeur. Ces titres divers à la vogue et à la célébrité avaient procuré à Kreutzer une des plus grandes existences d'artiste dont il y ait eu d'exemple en France; par le talent, il était arrivé à la fortune, et la spirituelle intelligence d'une femme du plus haut mérite avait fait de sa maison le centre de réunion d'un petit nombre d'auteurs et d'artistes d'élite qu'il rassemblait toutes les semaines à sa table. La place de Méhul y était toujours marquée la première; heureux et fier de m'y voir admis, je dois dire que, de toutes les relations de cette nature dont j'ai joui dans une carrière déjà prolongée au-delà du terme commun, je n'en ai pas rencontré qui m'ait procuré de plus douces jouissances, ni laissé de meilleurs souvenirs. Ce qui faisait surtout le charme de ces réunions, c'était la franchise de ton, l'absence de toute prétention guindée, la bonhomie enfin qui y régnait constamment. Le moyen de ne pas réussir dans le cercle ou à la table que les deux belles-sœurs, Mmes Adèle et Alphonsine Kreutzer, animaient de leur esprit si ingénieux, si naturel, c'était d'y apporter l'intention de briller, de dire des mots, de lancer des traits. J'ai vu Vigée, longtemps cité à Paris comme un causeur d'élite, y échouer complètement. Quel contraste formait sa pétulance, son brio prétentieux, avec l'aménité, la finesse si discrète et si mesurée que Méhul apportait dans la conversation, et qui donnait du prix à la plus simple parole! Un artiste, lui-même homme de beaucoup d'esprit, le jeune Pradher, disait avec raison que Méhul savait faire un mot charmant d'un simple *bonjour!* [1].

Méhul n'était pas seulement, comme je l'ai dit, un causeur attachant et plein d'esprit, aux réparties fines et aux

[1] *Méhul, sa vie et ses œuvres*, pp. 39-40.

réflexions ingénieuses ; c'était encore un *conteur* charmant, un inventeur très curieux et très écouté de récits étranges, d'aventures extraordinaires, qu'il déroulait devant ses auditeurs avec un talent très particulier et un imperturbable sang-froid. Son imagination, très féconde sous ce rapport, lui suggérait d'étonnantes histoires de voleurs, de revenants, de fantômes, qu'il se plaisait à renouveler sans cesse, histoires d'un caractère toujours piquant, souvent lugubre et tout à fait fantastique, par lui menées à leur terme avec une rare habileté à l'aide d'une foule d'incidents, d'épisodes soit dramatiques, soit burlesques, qui s'entre-croisaient et s'enchevêtraient dans sa narration de façon à produire l'effet le plus prodigieux. Sa réputation était si bien établie à cet égard, dans les salons où l'on était assez heureux pour jouir de sa présence, qu'on ne manquait jamais de lui demander un de ces récits, et qu'il ne se faisait point prier pour se rendre aux sollicitations dont il était l'objet. Un chroniqueur s'est plu à rappeler, dans les lignes que voici, avec les procédés habituels à Méhul en pareilles circonstances, les succès que lui valaient son imagination fertile et son talent très apprécié de conteur :

Méhul n'a point écrit, que je sache ; mais il aurait mérité qu'un sténographe recueillît les contes qu'il débitait en petit comité. Il excellait surtout dans les contes de revenants, il produisait un effet de peur dont il était difficile de se garantir, quelqu'averti que l'on fût ; il avait une manière de procéder dans ses récits qui lui réussissait toujours. Il commençait du ton le plus simple, il multipliait les détails les plus naturels ; on assistait en quelque sorte à l'action qu'il mettait en scène, il y faisait figurer quelquefois des personnages connus : il se servait de leurs noms pour faire croire à l'authenticité de ce qu'il avait vu, disait-il, ou appris de témoins dignes de foi. Ensuite, lorsque l'on était bien séduit, bien captivé par toutes ces fausses apparences de sincérité, il entrait peu à peu dans le fantastique, si bien, si fort, qu'à l'arrivée du revenant on croyait à sa réalité ; le mensonge était, pour ainsi dire, caché dans la foule des ressemblances qui l'enveloppaient.

Quelquefois Méhul employait un autre artifice. Il débutait par des réflexions philosophiques, par quelques observations de mœurs, par des questions de morale qu'il faisait suivre, pour leur prêter appui,

d'une petite historiette qu'il inventait, ce dont il se gardait bien de convenir, et dans laquelle il se plaçait lui-même comme acteur. Instruit des moyens dont il usait habituellement dans ses récits, on attendait le revenant, et le revenant ne paraissant pas, l'historiette finissait comme elle avait commencé, sans sortir des voies naturelles, et même au lieu d'effrayer elle faisait rire, elle aboutissait à une plaisanterie[1]. . . .

Je reviens à Méhul musicien.

On a reproché à ce maître d'abuser des effets matériels et de se montrer, en plus d'une occasion, excessif quant aux moyens employés pour obtenir ces effets. Dans la notice qu'il a fournie sur lui à la *Biographie Michaud*, Sévelinges dit à ce sujet : — « Méhul ne dissimulait pas lui-même, et il en a fait l'aveu à l'auteur de cet article, qu'entraîné par l'esprit d'une époque où l'exagération des idées s'était introduite jusque dans les arts, il avait abusé quelquefois des moyens d'effet jusqu'à confondre le bruit avec l'énergie. » Je ne sais trop si le reproche est bien fondé. En tout cas, on pourrait expliquer ce défaut chez Méhul, sinon l'excuser, en faisant remarquer qu'il a composé beaucoup de musique pour les grandes fêtes révolutionnaires, et que cette musique, écrite en vue de masses considérables et destinée à être exécutée en plein air, lui avait peut-être fait prendre l'habitude de grossir ses effets et de forcer son instrumentation pour lui donner l'intensité sonore exigée par la nature même de cette exécution. On a dit que Grétry lui-même ayant directement exposé à Méhul ce grief qu'on formulait contre lui, celui-ci lui aurait, en souriant, fait une réponse analogue à celle qu'on attribue à Crébillon parlant de Corneille et de Racine, et lui aurait répondu : « Gluck a pris la terre, Sacchini le ciel, je me jette à corps perdu dans les enfers. » Quoi qu'il en soit, Méhul a prouvé avec éclat qu'il pouvait, à l'occasion, allier la sobriété la plus sévère et le goût le plus pur au sentiment le plus dra-

[1] *Madame Kreutzer*, par Audibert. (*Le Voleur*, du 15 juillet 1851.)

matique et à la plus grande force d'expression. *Stratonice*, aussi bien que *Joseph*, plaide victorieusement sa cause sous ce rapport : je crois qu'il serait difficile de reprocher à ces deux chefs-d'œuvre aucun excès d'aucune sorte.

D'ailleurs, si cette exagération que quelques-uns ont blâmée chez Méhul avait eu sa source dans une sorte de système volontaire et déterminé, il serait malaisé de la faire concorder avec le sentiment d'admiration que lui faisait éprouver le plus sobre et le plus merveilleux de tous les maîtres, l'auteur de *Don Juan* et des *Noces de Figaro*. Cette admiration de sa part était grande en effet, et elle m'est prouvée par cette note trouvée dans les papiers de son neveu Daussoigne, et qui m'a été communiquée par le fils de ce dernier : — « Le grand compositeur qui me servit de père parlait un jour de Mozart, avec une grande animation, en présence de son collaborateur Alexandre Duval, auteur du poème de *Joseph. Mais, mon cher Méhul*, lui dit Duval un peu surpris, *vous considérez donc Mozart comme un musicien incomparable ?* Méhul retrouvant, devant cette question, son calme habituel, lui répondit : *Incomparable, dites-vous ? Ma foi, mon ami, je n'en sais vraiment rien, car je n'ai jamais eu la pensée de le comparer à personne...* »

Quoi qu'on puisse dire de Méhul et quelques défauts qu'on lui puisse reprocher, il reste, grâce à ses nobles et puissantes facultés, l'un des plus grands artistes dont les hommes doivent perpétuer le souvenir, l'un de ceux surtout qui doivent nous être le plus chers, à nous, Français, ses compatriotes. Buffon a dit, en définissant l'éloquence : « Que faut-il pour émouvoir la multitude et l'entraîner ? Que faut-il pour ébranler la plupart des autres hommes et les persuader ? un ton véhément et pathétique, des gestes expressifs et fréquents, des paroles rapides et sonnantes. Mais pour le petit nombre de ceux dont la tête est ferme, le goût délicat et le sens exquis, et qui comptent pour peu le ton, les gestes et le vain son des mots, il faut des choses,

des pensées, des raisons ; il faut savoir les présenter, les nuancer, les ordonner ; *il ne suffit pas de frapper l'oreille et d'occuper les yeux, il faut agir sur l'âme, et toucher le cœur en parlant à l'esprit.*»

Là était justement le secret de Méhul : il savait «agir sur l'âme, et toucher le cœur en parlant à l'esprit.» C'est ce qui a fait sa force, c'est le fond même de son génie, c'est ce qui le rend immortel !

APPENDICE

LISTE CHRONOLOGIQUE DES ŒUVRES DRAMATIQUES DE MÉHUL.

DATES.	TITRES.	LIBRETTISTES.	THÉATRES.
4 septembre 1790.	*Euphrosine* (5, puis 4, puis 3 actes).	HOFFMAN.	Théâtre Favart.
15 fév. 1791.	*Cora* (4 actes).	VALADIER.	Opéra.
3 mai 1792.	*Stratonice* (1 acte).	HOFFMAN.	Théâtre Favart.
6 mars 1793.	*Le Jugement de Pâris*, ballet (3 actes).	GARDEL.	Opéra.
28 mars 1793.	*Le jeune Sage et le vieux Fou* (1 acte).	HOFFMAN.	Théâtre Favart.
18 fév. 1794.	*Horatius Coclès* (1 acte).	ARNAULT.	Opéra.
26 février 1794.	*Le Congrès des Rois* (3 actes)[1].	DEMAILLOT.	Théâtre Favart.
6 mai 1794.	*Mélidore et Phrosine* (3 actes).	ARNAULT.	Théâtre Favart.
11 septembre 1794.	*Timoléon*, tragédie avec chœurs (3 actes).	M.-J. CHÉNIER.	Théâtre de la République.
12 mars 1795.	*Doria* ou *la Tyrannie détruite* (3 actes).	LEGOUVÉ et D'AVRIGNY.	Théâtre Favart.
5 déc. 1795.	*La Caverne* (3 actes).	FORGEOT.	Théâtre Favart.
1er mai 1797.	*Le jeune Henry* (2 actes).	BOUILLY.	Théâtre Favart.
15 déc. 1797.	*Le Pont de Lodi* (1 acte).	DELRIEU.	Théâtre Feydeau.
5 juin 1799.	*Adrien* (3 actes).	HOFFMAN.	Opéra.
11 oct. 1799.	*Ariodant* (3 actes).	HOFFMAN.	Théâtre Favart.
14 mars 1800.	*Épicure* (3 actes)[2].	DEMOUSTIER.	Théâtre Feydeau.
14 juin 1800.	*La Dansomanie*, ballet (2 actes).	GARDEL.	Opéra.
27 déc. 1800.	*Bion* (1 acte).	HOFFMAN.	Théâtre Favart.

1 En société avec Berton, Blasius, Cherubini, Dalayrac, Deshayes, Devienne, Grétry, Jadin, Kreutzer, Solié et Trial fils.

2 En société avec Cherubini.

DATES.	TITRES.	LIBRETTISTES.	THÉATRES.
17 fév. 1801.	*L'Irato* (1 acte).	MARSOLLIER.	Opéra-Comique.
5 avril 1802.	*Une Folie* (2 actes).	BOUILLY.	Id.
29 juillet 1802.	*Le Trésor supposé* (1 acte).	HOFFMAN.	Id.
23 nov. 1802.	*Joanna* (2 actes).	MARSOLLIER.	Id.
14 janvier 1803.	*Daphnis et Pandrose*, ballet (2 actes).	GARDEL.	Opéra.
1er mars 1803.	*Héléna* (3 actes).	BOUILLY.	Opéra-Comique.
18 juin 1803.	*Le Baiser et la Quittance* (3 actes [1]).	PICARD, LONGCHAMPS et DIEULAFOI.	Id.
28 décembre 1803.	*L'Heureux malgré lui* (2 actes).	SAINT-JUST.	Id.
14 juin 1804.	*Les Hussites*, drame (3 actes).	ALEX. DUVAL.	Porte Saint-Martin.
28 janvier 1806.	*Les deux Aveugles de Tolède* (1 acte).	MARSOLLIER.	Opéra-Comique.
17 mai 1806.	*Uthal* (1 acte).	SAINT-VICTOR.	Id.
25 juin 1806.	*Gabrielle d'Estrées* (3 actes).	SAINT-JUST.	Id.
17 fév. 1807.	*Joseph* (3 actes).	ALEX. DUVAL.	Id.
8 juin 1810.	*Persée et Andromède*, ballet (3 actes).	GARDEL.	Opéra.
17 déc. 1811.	*Les Amazones* (3 actes).	JOUY.	Opéra.
24 mai 1813.	*Le Prince Troubadour* (1 acte).	ALEX. DUVAL.	Opéra-Comique.
1er février 1814.	*L'Oriflamme* (1 acte [2]).	ÉTIENNE et BAOUR-LORMIAN.	Opéra.
16 novembre 1816.	*La Journée aux Aventures* (3 actes).	CAPELLE et MÉZIÈRES.	Opéra-Comique.
28 novembre 1822.	*Valentine de Milan* (3 actes [3]).	BOUILLY.	Id.

[1] En société avec Boieldieu, Kreutzer et Nicolo.

[2] En société avec Berton, Kreutzer et Paër.

[3] Ouvrage posthume, dont la musique fut terminée par Daussoigne, neveu de Méhul.

COMPOSITIONS DIVERSES DE MÉHUL.

CANTATES, SCÈNES LYRIQUES, CHANTS PATRIOTIQUES.

Ode sacrée, poésie de Jean-Baptiste Rousseau, chantée par Chéron et Mlle Buret au Concert-Spirituel, le 17 mars 1782.

Philoctète à Lemnos, scène lyrique, chantée par Guichard, Chenard et Le Brun à la Société des Enfants d'Apollon, le 12 juin 1788.

Scène française, chantée par Mlle Rousselois au Concert-Spirituel, le 1er novembre 1789.

Le Chant du Départ, hymne de guerre, paroles de Marie-Joseph Chénier, exécuté pour l'anniversaire de la prise de la Bastille, le 14 juillet 1794, et mis en scène à l'Opéra le 29 septembre suivant. (Publié « au Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales », in-8° [1].)

Hymne chanté par le peuple à la fête de Barra et de Viala le 10 thermidor (an II, 28 juillet 1794), paroles de d'Avrigny. (Publié « au Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales », in-8°, avec cette mention : « Adopté pour être envoyé aux départemens et aux armées. Payan, *commissaire de l'instruction publique.* »)

[1] On lit dans le *Dictionnaire de la Conversation et de la lecture :* — « Vers la fin de la Restauration, la coterie bigote avait imaginé de faire parodier, à son usage, *le Chant du Départ.* Dans les conférences religieuses que les missionnaires tenaient alors, chaque soir, sous les voûtes du Panthéon et de Saint-Sulpice, on entendait répéter en chœur le refrain de ce chant héroïque, mais fort peu chrétien, transformé comme il suit au profit de pauvres jeunes filles et de bonnes vieilles femmes, auditoire habituel de ces colporteurs de reliques, de chapelets bénits et de principes monarchiques :

La religion vous appelle !
Parmi vous faites-la fleurir.
Un *chrétien* doit vivre pour elle,
Pour elle un *chrétien* doit mourir.

Hymne du Neuf-Thermidor, paroles de M.-J. Chénier. (Publié au « Magasin de musique », etc., in-8°.)

Le Chant des Victoires (désigné sous le titre d'*Hymne à la Victoire*), paroles de M.-J. Chénier, exécuté dans le Jardin-National (Tuileries), le 21 septembre 1794, jour de la cérémonie de la translation du corps de Marat au Panthéon. (Publié « au Magasin de musique », etc., in-8°.)

Chant funèbre à la mémoire du représentant du peuple Ferraud, assassiné à son poste le 1er prairial an 3e de la République, paroles de Baour-Lormian. (« Imprimé par ordre du Comité d'instruction publique. Paris, à l'imprimerie de musique de l'Institut national [de musique], rue des Fossés-Montmartre, N° 4. » In-folio.)

Hymne patriotique [à 3 voix d'hommes, avec chœur d'hommes]. (« A Paris, au magasin des éditeurs musiciens de la Garde nationale parisienne, rue Joseph, section de Brutus. » In-folio.)

L'Hymne des Vingt-deux, paroles de M.-J. Chénier. (Publié « au Magasin de musique », etc., in-8°.)

Le 18 Fructidor, paroles de Lebrun-Tossa. (Publié « au Magasin de musique », etc., in-8° [1].)

[1] On lisait dans *le Rédacteur* (alors journal officiel) du 13 vendémiaire an V — 4 octobre 1796 : — « MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR. *Proclamation faite au Champ-de-Mars, le 1er Vendémiaire de l'an 5, anniversaire de la fondation de la République, conformément à l'arrêté du Directoire.* Si de tout tems la nation française a su vaincre, de tout tems elle a su chanter ses victoires; mais sous le règne du despotisme, le génie enchaîné n'avait que peu de cordes à toucher sur la lyre : aujourd'hui la liberté lui rend tout son essor; les Pindares et les Tyrtées se multiplient et font connaître à l'Europe que si nous savons défendre la liberté par notre courage, nous savons aussi la faire aimer par nos chants. — Voici les noms des poëtes et compositeurs qui ont contribué à l'ornement des fêtes nationales depuis la conquête de la liberté, et auxquels la nation adresse un tribut de reconnaissance. Au premier rang marchent le représentant du peuple Marie-Joseph Chénier; le citoyen Lebrun, membre de l'Institut national des sciences et des arts, dont le genre pindarique a célébré sept fois, dans des temps différens, la liberté, les arts et nos victoires; le citoyen Théodore Desorgues, qui sept fois aussi s'est empressé de mêler ses accens poétiques à nos chants d'allégresse, et le citoyen Coupigni, connu principalement par son chant funèbre sur la mort de Ferraud et son chant élégiaque aux mânes de la Gironde;

Hymne à la Paix, paroles de « la citoyenne » Constance Pipelet (depuis princesse de Salm), chanté par Darius au théâtre Feydeau, le 1er novembre 1797.

Le Chant du retour, paroles de M.-J. Chénier, exécuté le 10 décembre 1797, à la fête donnée à l'occasion du retour d'Italie du général Bonaparte, à la suite de la paix de Campo-Formio. (Publié « au Magasin de musique », etc., in-8°.)

La Naissance d'Oscar Leclerc, cantate (pour deux voix de femmes et chœur), paroles de La Réveillère-Lepeaux, exécutée dans une fête de famille, le 9 avril 1798. (Une copie de cette cantate existe à la bibliothèque du Conservatoire.)

Chant national du 14 juillet 1800 (connu aussi sous le nom de *Chant du 25 Messidor*), à trois chœurs et trois orchestres, paroles de Fontanes, exécuté au « Temple de Mars » (chapelle des Invalides), pour l'anniversaire de la prise de la Bastille, le 14 juillet 1800. (« Publié par ordre du ministre de l'intérieur. » Paris, an VIII, in-folio.)

Chant du Retour, pour la Grande-Armée, paroles d'Arnault, exécuté au Jardin de Tivoli, pendant un banquet donné à une co-

enfin, le citoyen Rouget de Lille, le véritable Tyrtée français par l'influence de son chant marseillais, dont il est le poëte et le compositeur tout ensemble, qui a valu tant de victoires à la République, chant si cher à nos soldats, et qui sait encore forcer nos ennemis même à le craindre à la fois et à le chanter. Après eux sont entrés dans la carrière à peine ouverte, en donnant de grandes espérances, les citoyens Baour-Lormian, Varson, Davrigni, Pillet, Flins, et la citoyenne Pipelet et Lachabeaussière. — Au premier rang des compositeurs républicains, la nation place et proclame : le citoyen Gossec, l'un des cinq inspecteurs du Conservatoire de musique, connu par vingt-trois morceaux de musique, et qui ne laisse guère échapper une seule fête civique sans offrir son tribut de talent à la patrie ; le citoyen Méhul, inspecteur aussi du Conservatoire, dont le *Chant du départ* rivalise avec l'*Hymne marseillais*, et connu par six autres morceaux dignes de sa réputation ; et le citoyen Catel, artiste du Conservatoire, auteur de six morceaux de différens genres. Après eux se sont montrés avec zèle et succès les citoyens Bertin, Jadin l'aîné, Hyacinthe Jadin, Lesueur, Langlé, Lefebvre, Eler, Pleyel, Martin [Martini], tous noms déjà célèbres, et qui promettent à la France une récolte abondante de produits civiques. — Poëtes et compositeurs, la nation vous proclame dignes de sa reconnaissance, et vous invite encore par vos talens, dans cette nouvelle année, à l'ornement des fêtes nationales et à la gloire de la patrie. »

lonne du 1er corps de la Grande-Armée, le 23 septembre 1808. (Publié avec accompagnement de piano. In-folio [1].)

Cantate, paroles d'Arnault, exécutée aux Tuileries, le jour de la célébration du mariage de l'empereur Napoléon et de l'archiduchesse Marie-Louise d'Autriche, le 2 avril 1810.

Cantate, paroles d'Arnault, chantée par Dérivis, Mme Duret-Saint-Aubin et Mlle Himm, avec les élèves chanteurs et instrumentistes du Conservatoire, à l'Hôtel-de-Ville, le 10 juin 1810, dans une fête donnée par la ville de Paris à l'empereur et à l'impératrice.

Cantate, relative à « l'état intéressant » de l'impératrice, paroles d'Esménard, exécutée à l'Opéra le 1er décembre 1810.

Le Chant d'Ossian, paroles d'Arnault, chanté par Lays et exécuté à l'Hôtel-de-Ville, à l'occasion de la naissance du roi de Rome, le 9 juin 1811.

Cantate sur la naissance du roi de Rome, paroles d'Arnault, musique de Méhul, Cherubini et Catel, chantée par Mmes Branchu, Himm, Duret-Saint-Aubin et Boulanger et M. Eloy, et exécutée au Conservatoire, pour l'inauguration de la nouvelle salle de concerts, le 7 juillet 1811.

Chant, paroles d'Arnault, exécuté aux Tuileries, dans une fête donnée à l'occasion de la naissance du roi de Rome, en 1811.

Chant lyrique, paroles d'Arnault, exécuté pour l'inauguration, à l'Institut, de la statue de l'empereur Napoléon. (« Imprimé et gravé par ordre de la classe des Beaux-Arts. » Paris, in-folio [2].)

[1] On lit dans le *Catalogue* de la bibliothèque de l'Opéra, de M. Théodore de Lajarte : — « Ce qu'il y a d'étrange dans cette cantate, c'est qu'elle a servi à chanter tour à tour les louanges de l'empereur et du roi Louis XVIII. Voici les paroles gravées :

Tressaille de plaisir, ô cité souveraine.
Napoléon, par son peuple attendu,
Revoit en ce beau jour les rives de la Seine :
Ton héros t'est rendu.

« En revanche, voici les paroles juxtaposées (sur la partition de l'Opéra) :

Paris, noble cité que l'univers contemple,
Quel heureux jour s'apprête encor pour toi !
Tes remparts fortunés vont devenir le temple
De l'hymen de ton roi. »

[2] On trouve les paroles de toutes les cantates d'Arnault au tome III des *Œuvres* de cet écrivain (Paris, Bossange, 1826).

Charles Martel ou *la Parisienne*, chant national avec accompagnement de piano, dédié aux armées et aux gardes nationales, musique de l'auteur du *Chant du départ* (Paris, Janet et Cotelle, in-folio)[1].

MUSIQUE SYMPHONIQUE ET INSTRUMENTALE.

1re, 2e, 3e et 4e Symphonies à grand orchestre, exécutées en 1797, 1808, 1809 et 1810 aux concerts du théâtre Feydeau, au Cercle musical de la rue Mandar et aux exercices du Conservatoire.

De ces quatre symphonies, deux seulement, à ma connaissance, ont été publiées (No 1, en *sol* mineur ; No 2, en *ré* majeur) sous ce titre : — « *Symphonies à grand orchestre*, dédiées à S. Exc. Monseigneur le comte Regnaud (*sic*) de Saint-Jean d'Angély, ministre d'État, grand procureur général de Sa Majesté Impériale et Royale près sa Haute Cour, Secrétaire de l'État de la Famille Impériale, conseiller d'État, président de la section de l'Intérieur du conseil d'État, grand officier de la Légion d'honneur, chevalier grand-croix de l'ordre royal de Wurtemberg, membre de l'Institut de France, par Méhul, membre de la Légion d'honneur, de l'Institut et du Conservatoire. » (Paris, au magasin de musique, rue Richelieu, No 76.)

Ouverture pour instruments à vent. (Fait partie d'un recueil mensuel publié sous ce titre : « *Musique à l'usage des Fêtes nationales*, à Paris, du magasin des éditeurs musiciens de la Garde nationale parisienne, rue Joseph, section de Brutus », in-folio. Cette ouverture formait le no 1 de la « 3e livraison, mois Prairial, an 2e de la République Française une et indivisible ».)

Ouverture à grand orchestre, exécutée au concert de l'Institut national de musique, le 17 brumaire an III (7 novembre 1794). (Paris, au magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, in-folio.)

[1] Je ne saurais dire si ce chant, qui me paraît devoir dater des derniers jours de l'Empire et de la défense de Paris contre les alliés, est une composition originale, ce qui m'étonnerait. Je serais plutôt enclin à croire que c'est la musique d'un des hymnes révolutionnaires de Méhul qu'on aura adaptée à de nouvelles paroles de circonstance.

Ouverture burlesque pour piano, violon, 3 mirlitons, trompette, tambour, triangle obligés, avec crécelle et sifflet *ad libitum*, par Méhul, publiée d'après le manuscrit autographe de la bibliothèque du Conservatoire de musique. (Paris, Durand-Schœnewerk, in-folio.) — Ceci est une publication posthume qu'on doit aux soins de M. Wekerlin, l'un des plus sincères admirateurs de Méhul.

Trois sonates pour le clavecin ou piano forte, dédiées à Mme de Freuilly. Op. 1. (Paris, Leduc, in-4o oblong.) No 1, en *ré* majeur ; No 2, en *ut* mineur ; No 3, en *la* majeur.

Trois sonates pour le clavecin ou le forte piano, avec accompagnement d'un violon *ad libitum*, dédiées à Madame des Entelles. Œuvre IIe. (Paris, Leduc, in-folio oblong.) No 1, en *ré* majeur ; No 2, en *la* mineur ; No 3, en *ut* majeur [1].

MUSIQUE RELIGIEUSE.

Messe solennelle à quatre voix, composée pour le couronnement de Napoléon Ier, par Méhul, réduite pour orgue et publiée par les soins de M. l'abbé A.-S. Neyrat, maître de chapelle de la Primatiale et membre de l'Académie de Lyon. (Paris, Lemoine, in-4o.) Publication posthume, faite par M. l'abbé Neyrat d'après le manuscrit retrouvé par lui à Presbourg.

Domine salvam fac rempublicam (en *ut* majeur), à deux chœurs et à deux orchestres. (Non publié. Une copie de ce morceau superbe existe à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.)

ROMANCES ET MÉLODIES VOCALES.

Julie et Volmar ou *le Supplice de deux amants ; la Jeune Avignonnaise ; le Petit Nantais ; Loizerolles* ou *le Triomphe de l'amour paternel ; le Chien victime de sa fidélité ; la Naissance de mon fils Adolphe ; la Caverne de la Sainte-Baume* ou *la*

[1] Je mentionne pour mémoire les deux premiers morceaux publiés par Méhul, et qui n'étaient que de simples transcriptions : 1o « Air des ballets de *Thésée*, de M. Gossec, arrangé par M. Méhul, élève de M. Edelmann ; » 2o « Gavotte de *Thésée*, arrangée par M. Méhul ». Ces deux morceaux ont paru en 1782 dans les nos 1 et 7 du *Journal de clavecin*.

Mère malheureuse; l'Orphelin adopté par sa nourrice; Victoire Négrier-Lavergne ou *l'Héroïne de l'amour conjugal; Joséphine Kelly et ses deux enfants*, romances, paroles de L.-F. Jauffret, (Paris, Cousineau, in-folio.)

Ces romances, publiées d'abord séparément, et dont le texte poétique présentait un caractère particulier, devaient concourir à la formation d'un recueil proposé en souscription sous ce titre : « *Romances historiques* par L.-F. Jauffret, musique de Méhul », recueil au sujet duquel les *Affiches, annonces et avis divers* du 16 pluviôse an III (4 février 1795) publiaient cet article assez curieux :

La romance a été consacrée dans son origine à conserver la tradition des faits qui devoient plaire à la sensibilité des peuples, et leur procurer des souvenirs touchans. On peut dire avec vérité que plusieurs de ces poésies antiques, dont on regrette la perte, et qui pourroient suppléer au défaut des monumens historiques, n'ont été que des romances que les poètes primitifs avoient composées pour perpétuer le souvenir des événemens les plus remarquables de l'histoire de leurs nations. La romance, envisagée sous ce rapport, n'a pas encore été cultivée parmi nous avec succès. Nous devons à Berquin, à Léonard, à Florian des romances pastorales qui respirent la plus douce sensibilité. Les jeunes personnes aiment à les lire et à s'attendrir sur le sort des bergers malheureux. Elles les chantent de préférence à d'autres airs, parce que la romance touche le cœur, et qu'il est surtout un âge où la mélancolie est une jouissance et la sensibilité un besoin. Mais si des romances pastorales ont obtenu tant de faveurs, il est à présumer que des romances historiques auront aussi le pouvoir d'intéresser les cœurs sensibles.... Eh ! qui pourroit refuser des larmes au récit de nos dernières infortunes !... La romance, comme une jeune femme éplorée, doit parcourir la France, gémir sur le tombeau des victimes de la tyrannie, et, la harpe en main, consoler leurs ombres plaintives par des chants douloureux. Si la Révolution a occasionné de grands crimes, elle a aussi développé de grandes vertus. Si nous avons vu des tyrans fouler aux pieds l'humanité, nous avons vu des héros s'élever en quelque sorte au-dessus d'elle. C'est à la romance à perpétuer, par des chants simples et populaires, le souvenir de tous les faits mémorables qui peuvent nous inspirer, tout à la fois, et la haine de la tyrannie et l'amour de la justice. C'est à la romance à faire éclore la sensibilité dans les jeunes enfans, et à transmettre de la manière la plus sûre et la plus touchante la tradition historique. Ce n'est donc pas un recueil de couplets futiles que nous annonçons au public en lui annonçant les Romances du cit. Jauffret, avec la musique du cit. Méhul. Celles qui ont déjà paru, et qui ont

été favorablement accueillies (*le Petit Nantais*, et *Loizerolles* ou *le Triomphe de l'amour paternel*), font mieux connoître l'idée et l'intention du poète et du musicien que tout ce que nous pourrions dire. Ces deux artistes ont ouvert, dès ce moment, une souscription pour 20 romances, dont une paraîtra tous les 20 jours, à dater du 20 Pluviôse. La musique et l'accompagnement de clavecin seront du cit. Méhul. L'accompagnement de harpe sera du cit. Cousineau fils. Le prix de la souscription est de 30 liv. pour Paris et de 35 liv. pour les départemens.

Le recueil annoncé ici n'a jamais paru. Quant aux sept romances indiquées ci-dessus et qui devaient en faire partie après avoir été publiées séparément, elles sont devenues absolument introuvables et je n'en ai pu découvrir une seule, ni dans nos grands dépôts publics, ni dans aucune collection particulière. Je n'en ai eu connaissance que par les annonces faites, lors de leur publication, dans les journaux du temps.

Réponse du vieux Pasteur à la romance du Troubadour prisonnier, chantée par Garat au concert de la rue Feydeau, paroles de Coupigny. (Paris, Cousineau, in-folio.)

Ode XIX, d'Anacréon.

La musique superbe de cette ode n'a jamais été publiée séparément. Elle avait été écrite pour la belle traduction de Gail qui parut en l'an VII, chez Pierre Didot l'aîné, sous ce titre : « *Odes d'Anacréon* traduites en français, avec le texte grec, la version latine, des notes critiques et deux dissertations, par le citoyen Gail, professeur de littérature grecque au Collège de France, avec estampes, odes grecques mises en musique par Gossec, Méhul, Le Sueur et Cherubini, et un discours sur la musique grecque. » L'ode de Méhul a été reproduite par moi dans le journal *la Musique populaire* (N° du 2 février 1882).

La Chanson de Roland. (Paris, Frey, in-folio.)

C'est l'hymne guerrier chanté à la Comédie-Française, par Michot, au troisième acte de *Guillaume le Conquérant*, drame d'Alexandre Duval (1803) et qui, au dire de Castil-Blaze, « a fait le tour de l'Europe avec nos armées[1]. »

[1] On a publié aussi à deux reprises la musique de ce chant, sous d'autres titres et avec des paroles différentes: 1° *Chant de Raoul*, musique de M. Méhul, accompagnement de piano ou harpe par F. Berton fils (Paris, Frey, in-folio); 2° *Chant royal*, chanté le jour du baptême de S. A. R. Monseigneur le duc de Bordeaux, paroles de M. Capelle, air connu de Méhul (Paris, Meyserberg, in-folio).

Ternaire, musique posthume de Méhul, paroles nouvelles de E. Deschamps. (Paris, Bonoldi, in-folio, avec un portrait de Méhul sur le titre.) — Recueil de trois mélodies, portant les titres suivants :

N° 1. — *Adieu du Pèlerin*, romance;
N° 2. — *Retour au foyer*, mélodie;
N° 3. — *Le Vieux Pâtre*, ballade.

Les trois dernières Romances de Méhul, précédées des discours qui ont été prononcés sur sa tombe, le tout recueilli et dédié aux amis de ce célèbre compositeur par l'éditeur du *Souvenir des Ménestrels* (Charles Laffilé). (Paris, Mme Benoist, in-folio.) Voici les titres de ces trois romances, dont les paroles étaient dues à Brifaut :

N° 1. — *Bayard mourant;*
N° 2. — *Le Retour de l'exilé;*
N° 3. — *Eginhard et Emma.*

ŒUVRES DRAMATIQUES INÉDITES.

On sait déjà que Méhul écrivit dans ses jeunes années, pour se former la main, trois opéras dont deux au moins n'étaient pas destinés à la représentation : *Psyché*, sur un poëme de l'abbé de Voisenon ; *Anacréon,* sur un livret de Gentil-Bernard mis jadis en musique par Rameau ; et *Lausus et Lydie*, dont les paroles lui avaient été fournies par Valadier. A ces ouvrages, restés inédits, la *Biographie universelle et portative des contemporains* ajoute les suivants, qui auraient été laissés par Méhul :

Hypsipile, reçu à l'Opéra en 1787 ;
Arminius, reçu à l'Opéra en 1794 ;
Scipion, reçu à l'Opéra en 1795 ;
Tancrède et Clorinde, reçu à l'Opéra en 1796 ;
Sésostris, écrit pour l'Opéra ;
Agar dans le désert, écrit pour l'Opéra ;
La Taupe et le papillon, opéra-comique ;
Chœurs pour *Œdipe roi*, tragédie de Marie-Joseph Chénier, reçue à la Comédie-Française en 1804 et non représentée.

Méhul a-t-il réellement écrit la musique de ces divers ouvrages ? c'est ce que je ne saurais dire. De ceux qui sont indiqués comme ayant été reçus à l'Opéra, il n'y a pas trace à la bibliothèque de ce théâtre ; les manuscrits, si tant est qu'ils aient existé, sont sans doute tombés entre les mains de Mme Méhul à la mort de son mari.

Que sont-ils devenus? Il en est de même sans doute pour les chœurs d'*Œdipe roi*. Quant à *Sésostris*, dont Méhul a eu le poëme en mains, il est à peu près certain qu'il ne s'en est pas occupé, puisqu'à la suite de l'insuccès des *Amazones*, nous avons vu par une lettre qu'il adressait à Jouy, son collaborateur, que, découragé, il renonçait à *Sésostris*. Reste *Agar dans le désert* et *la Taupe et le Papillon;* ici il n'y a point de doute possible, et l'existence de ces deux ouvrages est certaine, car les partitions autographes de l'un et de l'autre, orchestrées, bien complètes, se trouvent à la bibliothèque du Conservatoire. *Agar* est une belle scène lyrique à trois voix égales, paroles de Jouy, *la Taupe et le Papillon* un opéra-comique en un acte, que Fétis mentionne sous ce titre tronqué: *la Toupie et le Papillon*, et qu'il affirme avoir été représenté au théâtre Montansier en 1797, ce qui est absolument inexact.

Enfin, on trouve au tome II des *Œuvres* d'Alexandre Duval le texte d'un «drame lyrique en un acte, imité de l'allemand,» *Marie* ou *les Remords d'une mère*, que l'auteur avait confié à Méhul pour qu'il en fît la musique. Ce petit ouvrage ne fut jamais joué, et il est probable que la musique n'en fut jamais écrite.

LES PORTRAITS DE MÉHUL.

Le portrait le plus intéressant que je connaisse de Méhul est un charmant pastel fait par Ducreux, qui date évidemment du Directoire et qui représente par conséquent l'artiste à l'âge de trente ans environ. Il est assurément fort ressemblant, et c'est le seul, dit-on, pour lequel Méhul ait consenti à poser. Les yeux sont vifs, surmontés de sourcils bien arqués, le regard est clair, la bouche est fine, le nez fort, le menton un peu saillant, presque enfoncé dans l'immense cravate blanche du temps, et l'ensemble de la physionomie, à la fois rêveuse et réfléchie, offre un rare cachet d'élégance et de distinction. Les cheveux longs, tombant sur les épaules, s'abattent sur le large collet de l'habit, dont le devant est couvert par les ailes d'un gilet à la Robespierre. Le visage, allongé et maigre, sans barbe ni moustaches, semble trahir un peu de fatigue, mais respire l'intelligence et la bonté. Je ne sais à qui appartient aujourd'hui ce pastel, mais j'en possède une reproduction photographique superbe, que je dois à l'obligeance de M. Alexandre Daussoigne-Méhul, petit-neveu de l'illustre auteur de *Joseph*, et c'est

d'après elle qu'a pu être fait le portrait qui se trouve en tête de ce volume.

C'est aussi d'après le pastel de Ducreux, et à l'occasion des fêtes célébrées à Givet pour l'inauguration du buste de Méhul (1842), qu'un peintre distingué, Wiertz, qui était presque le compatriote de l'illustre maître, puisqu'il était né à Dinant, ville située dans les Ardennes belges, à sept kilomètres à peine de Givet, a fait un beau portrait à l'huile. Ce portrait, gracieusement offert par lui à la ville de Givet, orne aujourd'hui la salle des séances du conseil municipal.

On a gravé divers portraits de Méhul, qui le représentent à l'époque du premier empire, les cheveux un peu en broussailles, avec de courts favoris à la hauteur de l'oreille. Ces portraits, tous semblables et peu flatteurs, sont loin de donner l'impression agréable qu'on ressent à la vue de celui de Ducreux.

Le fameux sculpteur florentin Bartolini, l'ami de Cherubini, dont il fit le buste, ainsi que plus tard ceux de Mme de Staël, de Rossini et de Byron, fit aussi celui de Méhul, mais je ne saurais dire au juste à quelle époque. De nos jours, un autre sculpteur, M. Deneéchau, a modelé aussi un buste de Méhul, qui a figuré au Salon de 1876 (No 3212). Quant au buste informe qui « orne » la place de Givet et que j'ai décrit au commencement de ce livre, je n'en parle ici que pour mémoire, en constatant qu'il porte la signature *E. Gechter* et la date de 1840. Je ne fais que rappeler aussi la médaille frappée à la mort de Méhul, dont j'ai fait plus haut connaître l'histoire, et qui avait pour auteur le graveur Veyrat.

Je signalerai, pour en finir sur ce point, une « Vue du tombeau de Méhul au Père-Lachaise », lithographiée par Faure et publiée en 1821 par l'éditeur Bernard, 10, Quai de Béthune[1].

Au moment où je corrige les dernières épreuves de ce volume, j'apprends l'existence d'un portrait fort important de Méhul, resté ignoré jusqu'à ce jour, malgré le grand nom de son auteur. Ce portrait est l'œuvre du baron Gros, et il appartient aujourd'hui à mon confrère, M. Auguste Vitu, le critique théâtral si justement renommé du *Figaro*.

[1] Voy. *Annales de la Musique*, par César Gardeton, 2e année, p. 152.

INDEX

APPENDICE.

STRASBOURG, TYPOGRAPHIE G. FISCHBACH. — 3158.

Ouvrages sur la Musique et les Musiciens.

AUBER. — Sa vie et ses œuvres, par B. Jouvin. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographes. 1864 . . . . 3 fr.

J. S. BACH (Étude sur). — **Un maître deux fois centenaire**, 1685—1750, par William Cart. — 1 vol. in-12. 1885 . . . 3 fr. 50

BEETHOVEN. — Sa vie et ses œuvres, par H. Barbedette. — 2me édition revue et considérablement augmentée. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographe. 1870 . . . . 3 fr.

A. BOIELDIEU. — Sa vie et ses œuvres, par G. Héquet. — 1 vol. grand in-8°, avec portrait et autographes. 1864 . . . . 3 fr.

F. CHOPIN. — Essai de critique musicale, par H. Barbedette. — 2me édition. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographes. 1869 . . . . 2 fr.

CHOPIN, par Franz Liszt. — 1 vol. gr. in-8° 1882 . . . . . . 10 fr.

César CUI. — Esquisse critique, par la Comtesse de Mercy-Argenteau. — 1 vol. gr. in-8°, avec un portrait. 1888 . . . . . . 6 fr.
La Musique en Russie, par César Cui. — 1 vol. gr.-8°. 1881 . 5 fr.

Félicien DAVID. — Sa vie et ses œuvres, par Alexis Azevedo. — 1 vol. grand in-8°, avec portrait et autographes. 1863. . . . 3 fr.

Michel-Ivanovitch GLINKA, d'après ses mémoires et sa correspondance, par Octave Fouque. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographe. 1880 . . . . 3 fr.

F. HALÉVY. — Sa vie et ses œuvres. Récits et impressions personnelles. Simples souvenirs, par Léon Halévy. — 1 vol. grand in-8°, avec portrait et autographes. 1863 . . . . 3 fr.

J. HAYDN. — Sa vie et ses œuvres, par H. Barbedette. — 1 vol. grand in-8°, avec portrait et autographes. 1874 . . . . 3 fr.

HÉROLD. — Sa vie et ses œuvres, par B. Jouvin. — 1 volume grand in 8°, avec 2 portraits et des autographes. 1868 . . . . . . 5 fr.

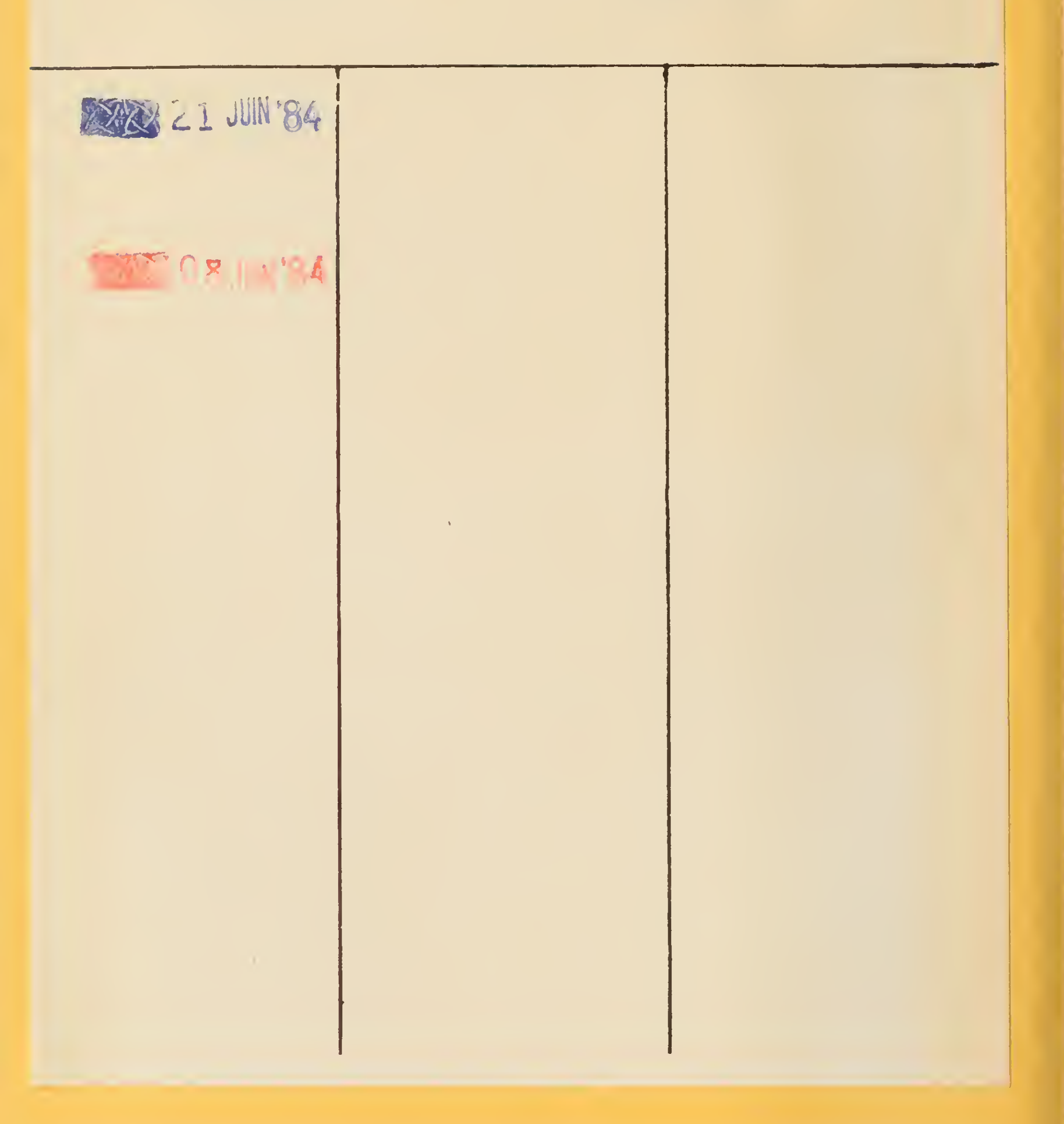
Franz LISZT. Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie. — 1 vol. gr. in-8°. 1881 . . . . 15 fr.

Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY. — Sa vie et ses œuvres, par H. Barbedette. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographes. 1869. . . . . 3 fr.

Fanny MENDELSSOHN d'après les mémoires de son fils, par E. Sergy. 2e éd. — 1 vol. in-12. 1888 . . . . 5 fr.

MEYERBEER. — Sa vie, ses œuvres et son temps, par Henri Blaze de Bury. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographes. 1865 . . . . 3 fr.

Strasbourg, typ. G. Fischbach. — 3158.


21 JUIN '84
08 JUIN '84

